Die Redenden Künste

1896/97. III. Jahrgang. Heft 1/2.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C W

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG.

Constantin Wilds Verlag, Leipzig.

Friedrich Adolf Geissler, Märchen, illustriert von Walter Caspari, Preis eleg. kart. Mk. 3,—.

Über das prächtig ausgestattete Buch schreibt die **„Schlesische Zeitung“** sehr anerkennend:

Eine echte Dichternatur offenbart sich uns in diesen einfachen poesievollen Märchen. Von
Herzen kommend und zum Herzen gehend, heimeln sie uns in ihrer schlichten Schönheit wie ein
Hauch aus längst vergangenen Jugendtagen an, wo wir zu Grossmütterchens Füssen den alten lieben
Märchen lauschten. Die prächtige Art und Weise, wie es der Dichter versteht, der Menschen Fehler
und Schwächen uns in dem Gewande des Märchenhaften vorzuführen, macht ihn uns ganz besonders
zum Freunde. Vor allem möchten wir hervorheben „Die Lilie unter den Dornbüschen“, „Das Gänse-
blümchen“ und „Das Nähkästchen“, in welchen uns die Blumen und Büsche, Nadeln, Scheere und
Fingerhut an unsere lieben Nächsten oft recht lebhaft erinnern. Und in welch' wundersamer Sprache
erzählt uns der Verfasser die Geschichte vom „Tannenbaum“, warum gerade die Tanne ausersehen ist,
Weihnachten mit ihrem Lichterschmuck zu bestrahlen und zu feiern. Als ganz reizend möchten wir
noch das Märchen „Der grösste Schatz“ hier anführen. Alles in allem können wir das von Walter
Caspari sinnig und eigenartig illustrierte, auch äusserlich hübsch ausgestattete Büchlein als recht
passendes Weihnachtsgeschenk vornehmlich für junge Mädchen empfehlen.

Friedrich Renner, Gesangschule, Preis M. 3,—; geb. M. 3,80.

Herr Prof. **Martin Krause** schreibt im Leipziger Tageblatt darüber:

**Renners Buch ist endlich einmal eine Schule für das Volk; in seiner klaren Aus-
druckswelse Jedermann verständlich, ist es dem Verfasser darum zu thun, jedem Musik-
freunde das Bild eines wahrhaft praktischen Gesangsunterrichtes zu vermitteln ... Das
Gesamturteil über das Renner'sche Buch muss ein sehr anerkennenswertes sein: ich möchte
es in die Worte zusammenfassen: ein ungemein verständliches, verwertbares, Altes mit
Neuem in glücklicher Weise verbindendes Buch, das in seinem geringen Umfange doch
alles birgt, was Laien und Musiker zur Aufklärung über wahrhaften Kunstgesang bedürfen.**

Herr **Ferd. Pfohl** äussert im „Daheim“:

Der treffliche Leipziger Gesangspädagoge Friedrich Renner hat in Constantin Wild's Verlag
in Leipzig eine neue Gesangsschule herausgegeben, die dem Gesangsschüler allgemein verständliche
Anleitungen giebt, wie die Vokale gesungen werden sollen, wie Aussprache und Textgesang erlernt
werden und wie sich der Kunstgesang systematisch aufbauen soll. Ein hohes Ziel! Der Verfasser
sucht es zu erreichen durch ein planmässiges, in seiner gesangspädagogischen Praxis erprobtes Vor-
wärtsschreiten von dem Elementaren zum Zusammengesetzten. Seine Methode gliedert das Material
in drei Teile: 1. Tonbildung; 2. Aussprache; 3. Übungen, in denen die theoretischen und praktischen
Errungenschaften der vorhergegangenen Studien zusammengefasst und gefestigt werden. Das Kapitel
über die so überaus wichtige Tonbildung gipfelt in der Erkenntnis, dass jede Stimme nach persön-
licher Veranlagung zu behandeln ist und fordert von den Schülern, dass sie die Gesangsübungen
anfangs nur mit halber Stimme, ohne jede Überanstrengung singen. Auf Mund- und Kehlkopfstellung,
auf Lippen- und Zungenlage, auf Aussprache der Vokale und Konsonanten wird mit Recht die Auf-
merksamkeit des Schülers hingeleitet, dem der Verfasser Mittel und Wege zeigt, um in das gelobte
Land des bel canto zu gelangen. So finden wir im Übungsteil der Schule eine grosse Anzahl von
Übungsbeispielen, die der Vokalisation dienen oder im Hinblick auf die besondere sprachliche Muster-
behandlung eines Konsonanten entworfen sind. So lässt, um ein schönes volles **a** zu erzielen, der
Verfasser singen:

In wah - rer Pracht strahlt der Mond.'

Hier ste - he, Wan - de - rer, still.

Der Nutzen solcher Übungen liegt offen zu Tage. In ähnlicher Weise bildet der Verfasser
eine ganze Anzahl von Sätzen, die entweder auf die sprachliche Ausbildung der verschiedenen Vokale
oder der Konsonanten den Nachdruck legen. Praktische musikalische Übungen (Solfeggien) von aus-
gezeichnet fördernder und stimmbildender Beschaffenheit sind eine wertvolle Beigabe der empfehlens-
werten schön ausgestatteten Schule, **die in der Hand eines einsichtsvollen und gewissen-
haften Gesangslehrers von grossem Nutzen sein und zu neuer Hebung des Kunsgesanges
beitragen wird. Ihr Preis beträgt M. 3,—.**

Leipzig, den 1. Oktober.

DIE REDENDEN KÜNSTE.

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig.
für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—; für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren: für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon: Amt I, No. 1975.

Heft 12.

Inhalts-Verzeichnis.

An unsere Freunde und Leser.

Zwei an Ereignissen wie an Erfahrungen reiche Jahre sind vorüber und wir treten frohen Muts in den dritten Jahrgang unserer Zeitschrift ein. Wie es bei einem neuen Unternehmen begreiflich ist, das sich die aktuellsten Probleme unseres modernen Geisteslebens zum Vorwurf genommen, wurde wohl manches übereifrig angefasst und mitunter allzuschroff behandelt. Trotz vielfacher Anfeindungen haben wir aber immer echte Freunde zu den Unsrigen gezählt, und es kommen deren täglich neue hinzu, und das nicht die schlechtesten; ihnen allen sagen wir für ihre treue Mitarbeit an unserem Unternehmen herzlichen Dank.

Für den überaus vielseitigen und interessanten Inhalt, den unser letzter Jahrgang enthielt, und für unsere Tendenz, ein möglichst umfassendes Bild des gesamten Kunstlebens der Gegenwart zu geben, liefert das dem ersten Heft beigegebene reichhaltige Inhaltsverzeichnis des letzten Jahrgangs den besten Beweis.

Es ist eine ernste Sache um die Kunst, der wir unser ganzes Bestreben widmen; sie verschliesst ihr Heiligtum denen, die nur oberflächliches Amüsement bei ihr suchen, und wie wir selbst unserer Aufgabe mit Ernst gedenken, so sind es auch nur die ernsten unter den Lesern, an die wir uns wenden.

Leipzig hat von jeher in der deutschen Kunst eine führende Rolle eingenommen: können wir uns ein schöneres Ziel stecken, als mit aller Kraft darauf hinzuarbeiten, dass unsere Stadt diesen Ehrenplatz auch fernerhin behalte, und mit umso grösserem Eifer da einsetzen, wo andere drohen, uns zu überflügeln.

Das Hauptgewicht des Leipziger Kunstlebens verteilt sich auf die beiden Gebiete der Musik und des Theaters. So gliedert sich auch unsere Zeitschrift in einen musikalischen und einen litterarischen Teil.

Der **musikalische Teil**, dessen Leitung an Stelle des ausgeschiedenen Herrn Chevalley unser längst erprobter Mitarbeiter **Otto Sonne** übernommen hat, wird wie bisher in erster Linie eine ausgedehnte Würdigung des Leipziger Musiklebens bringen. Recensionen aller Premieren und Neueinstudierungen von Operwerken, die an unserem Stadttheater zur Aufführung gelangen, sowie Kritiken der grösseren Künstlerkonzerte werden hier den hauptsächlichsten Raum beanspruchen. Insonderheit werden wir den musikalischen Veranstaltungen unserer Konzertinstitute, allen voran dem des ruhmreichen Leipziger Gewandhauses gebührende Aufmerksamkeit schenken.

Im Gegensatz zu der bisherigen scharfen Opposition gegen unsere Theaterfaktoren sollen die Kunstleistungen zwar von einem gerechten, aber wohlwollenden Standpunkte aus beurteilt werden.

Über alles Erwarten hat unsere Zeitschrift im vergangenen Jahre durch ihre ausgezeichneten fachmusikalischen Aufsätze und ganz besonders durch die epochemachende Bayreuther Festspielausgabe in allen Kreisen der musikalischen Welt lebhaftesten Anklang gefunden, und dass sie in dieser Hinsicht auch in Zukunft die glänzendsten Erfolge verzeichnen wird, dafür bürgt die ungewöhnlich stattliche Anzahl bestrenommierter Mitarbeiter.

Der **litterarische Teil** unter der bewährten Redaktion von **Dr. Victor Schweizer** wird wie bisher, nur in ausgedehnterem Masse allgemeinverständliche Artikel ästhetischen und litterarischen Charakters enthalten, daran sollen sich biographische und monographische Essays über einzelne bedeutende Persönlichkeiten und deren aktuelle Werke anschliessen. Speziell unser Leipziger Kunstleben wird in den theaterkritischen Abhandlungen obenan stehen. Neben eingehender Würdigung der schauspielerischen Leistungen unserer hiesigen Künstler sollen die zur Aufführung gelangenden Bühnenwerke stets von weiterschauenden künstlerischen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Dazu wird meist eine breiter angelegte, umfassendere Behandlung der Novitäten, Neueinstudierungen und Gastspiele erforderlich sein, die unseren Tageszeitungen bei ihrer räumlichen Beschränktheit und der Notwendigkeit momentaner Berichterstattung nur in seltenen Fällen möglich sein dürfte. Ohne daher mit ihnen in Konkurrenz treten zu wollen, bieten wir doch eine fortlaufende Ergänzung derselben in unserer Zeitschrift, die daher ebensowenig wie jene in künstlerisch interessierten Kreisen fehlen darf. Um jedoch auch dem leichteren Unterhaltungsbedürfnisse Stoff und Nahrung zu bieten, sollen neben der ernsthaften Kritik stets feuilletonistische Originalbeiträge deutscher Schriftsteller Aufnahme finden und ebenso wird unsere Dichtermappe wie bisher eine reiche Auswahl moderner Lyrik bieten.

Da in allerletzter Zeit auch die bildenden Künste in Leipzig einen so erfreulichen Aufschwung genommen haben, und wir doch einen möglichst vollständigen Überblick über das gesamte Leipziger Kunstleben geben wollen, so sollen über unsere städtischen und die bedeutenderen privaten Kunstanstalten Berichte in vierzehntägigen oder monatlichen Zwischenräumen Aufnahme finden.

In unserer Zeit, wo man trotz weitverbreiteter demokratischer Tendenzen mehr und mehr den Wert der Persönlichkeit schätzen gelernt hat, dürfen wir es gewiss als eine wertvolle Beigabe einer Kunstzeitschrift bezeichnen, wenn sie die überragenden Gestalten nicht allein im Wort, sondern auch im Bild ihrem Leserkreis vorführt. Auch im übrigen werden wir im neuen Jahrgang auf einen reicheren Illustrationsschmuck bedacht sein.

Das einigende Band, das sich durch alles hindurchzieht, ist das aufrichtige, offen und klar zum Ausdruck gebrachte künstlerische Empfinden. Unsere Richtung soll nicht einseitig modern, und ebensowenig klassicistisch, sie soll fortschrittlich sein, unsere Kritik nicht hämisch und an Kleinem und Kleinlichem haftend, sondern unparteiisch, weitblickend und vor allem, sie soll produktiv sein. Denn so allein kommen wir unserem Ziele näher — und so nur dürfen wir der festen Zuversicht sein, dass unsere Zeitschrift in allen gebildeten und kunstliebenden Familien unserer Stadt, sowie auch bei auswärtigen Kunstfreunden immer freudigere Aufnahme finden wird.

Leipzig, den 1. Oktober 1896.

Der Verlag der Zeitschrift für Musik und Litteratur „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die Leipziger Oper.

Von Ferdinand Ewald.

Nur wenige Wochen trennen uns noch vom Beginn der Saison und in einer Stadt wie Leipzig, wo ein reges Musikleben herrscht, begegnet die Frage: was wird uns die kommende Saison auf musikalischem Gebiete bringen? gesteigertem Interesse. Betreffs der Gewandhauskonzerte kann man ja vertrauensvoll in die Zukunft blicken, haben wir doch unsern vortrefflichen Kapellmeister Nikisch, dem wir im verflossenen Jahre so manchen reinen Kunstgenuss zu danken hatten; aber wie steht es mit der von den Herren Stägemann und Goldberg gepflegten Oper? Lässt auch hier die Vergangenheit Gutes von der Zukunft erhoffen?

Wenn man nicht ungerecht sein will, darf man bei der Untersuchung dieser Frage die besonderen Verhältnisse unseres Theater nicht unbeachtet lassen: wie allbekannt ist, muss der Direktor eine hohe Pachtsumme zahlen und daher bis zu einem gewissen Grade Geschäftsmann sein. Andrerseits darf man nicht vergessen, dass Leipzig die viertgrösste und erste Musikstadt Deutschlands ist, deren Bewohner wohl Anspruch auf eine hervorragende Oper machen können; man mag sich ferner erinnern, dass Direktoren wie Laube und Haase trotz echt künstlerischer Leitung des Unternehmens dennoch ihre Rechnung glänzend gefunden haben und dass auch unter Stägemanns Direktion in früheren Jahren die Tageskosten regelmässig durch die Abonnementsgelder gedeckt wurden, ohne dass man neuerdings von geringerer Beteiligung des Publikums am Abonnement gehört hätte. Demnach spitzt sich die Frage so zu: Hat Direktor Stägemann das unter den gegebenen Verhältnissen recht gut Mögliche geleistet?

Betrachten wir zunächst das Repertoire. Laut offizieller Angabe wurden in den 3 Theatern des Direktor Stägemann 716 Aufführungen in der Zeit vom 1. Juli 1895 — 30. Juni 1896 veranstaltet. Die von der Oper herausgebrachten 64 verschiedenen Werke wollen neben der ersten Zahl nicht allzuviel sagen, besonders wenn man bedenkt, dass circa 10 derselben den Abend nicht füllten, sondern überwiegend Einakter waren („Nürnberger Puppe“, „Im Brunnen“, „Geigenmacher von Cremona“, „Bajazzo“, „Cavalleria rusticana“, „Bastien und Bastienne“, „Schauspieldirektor,“ „Jolanthe“, „Bei Sedan“). Auf Richard Wagner kommen 9 Tondramen, wobei der für des Meisters Entwicklungsgeschichte hochbedeutsame „Rienzi“ gänzlich fehlt; unter den gegebenen 7 Opern Mozarts kann die niedliche Jugendarbeit „Bastien und Bastienne“ nur relatives Interesse beanspruchen und den possenhaften „Schauspieldirektor“ mit der aus des Meisters Werken zusammengestellten Musik hätte man gern vermisst, wenn dafür endlich einmal wieder „Titus“ sowie „Idomeneus“ gegeben worden wären. Webers hervorragende Schöpfungen wurden dem Publikum geboten, „Euryanthe“ jedoch, sein bedeutendstes Werk, musste ebenso wie „Hans Heiling“, „Lohengrin und „Waffenschmied“ — alles Opern, die nie vom Repertoire verschwinden dürften — erst neu einstudiert werden, wie der in seiner Naivetät fast komische Bericht angiebt. Auber, Lortzing, Meyerbeer, Verdi sind mit je 3 Opern vertreten, „Czar und Zimmermann“, Lortzings volkstümlichstes Werk, aber fehlt und auch des alten Verdi reifste Schöpfungen „Aïda“, „Othello“ und „Falstaff“ sucht man vergebens, denn zu der ersten Oper müsste man sich erst das Material borgen und „Falstaff“ hat zwar sehr gefallen, aber, da die denselben Stoff behandelnden „Lustigen Weiber von Windsor“ auch sehr gefallen, hat man — so liess die Direktion stolz in die Blätter setzen — die Verdische Oper wieder vom Spielplan abgesetzt, statt das Publikum, wie

Bernhard Vogel citierte, sich freuen zu lassen, dass wir 2 solche Kerle haben. Aus demselben Grunde könnte man ja auch Nicolais Oper verschwinden lassen, denn Shakespeares gleichnamiges Lustspiel gefällt auch sehr und die Musik scheint ja bei Opern Nebensache zu sein. Gerade Verdi aber, dessen musikalische Entwicklung ein fortgesetzter Läuterungsprozess ist, verdient es am wenigsten, dass vor seinen mit viel gröberen Mitteln arbeitenden früheren Werken die späteren zurücktreten, abgesehen davon, dass das Publikum eine ganz falsche Meinung von dem Italiener bekommt.

Zieht man die kleineren Stücke und Werke der genannten Komponisten ab, so bleiben noch 25 Opern übrig, von denen heute in Deutschland 16 nämlich „Fidelio", „Carmen", „Das goldene Kreuz", „Martha", „Margarethe", „Hänsel und Gretel", „Nachtlager in Granada", „Glöckchen des Eremiten", „Hans Heiling", „Vampyr", „Rattenfänger von Hameln", „Trompeter von Säkkingen", „Barbier von Sevilla", „Die lustigen Weiber", „Verkaufte Braut", „Mignon" zu den notwendigsten Bestandteilen einer Oper mittleren Ranges gehören, also selbstverständlich nicht fehlen dürfen. Vergebens aber sucht man — wir greifen hier nur bunt heraus — nach „Templer und Jüdin", „Zampa", „Tell", „Wasserträger", „Stradella", „Jüdin", „Barbier von Bagdad", „Joseph in Ägypten", „Jessonda" oder irgend einem Werke Spontinis, Goldmarks, Boieldieus, alle diese Opern sind in der Spielzeit 1895/96 überhaupt nicht, teilweise schon mehrere Jahre lang nicht, auf den Leipziger Bühnen gegeben worden! (Vergl. statistischer Rückblick der Leipziger Stadttheater). Für „Zampa" und „Jüdin" (Eleazer) fehlen uns anscheinend geeignete Vertreter, aber für die unterlassenen Aufführungen der andern Opern (namentlich Méhuls einzig schönes Meisterwerk wird seit langen Jahren schmerzlich vermisst) ist mehr oder weniger die Gleichgültigkeit der Direktion allein verantwortlich zu machen. Mit den am meisten Interesse beanspruchenden Opernnovitäten ist es gleichfalls schlimm bestellt. Abgesehen von „Donna Diana", vielleicht noch „Bei Sedan" (obwohl das schwerlich wieder auf dem Repertoire erscheinen wird) und dem Einackter „Die Nürnberger Puppe" (hauptsächlich durch Frl. Kernic über Wasser gehalten), hatten alle 5 Novitäten, die in Leipzig aus der Taufe gehoben wurden, nach 2 oder 3, höchstens 4 Aufführungen ausgerungen und vertauschten ihr fragwürdiges Bühnendasein mit dem ungestörten Todesschlafe im staubigen Archiv. Bekannte Neuheiten aber, wie Spinellis „A basso porto", Schillings „Ingwelde" Cyrill Kistlers „Kunihild" hat man noch immer nicht gegeben. Nach alledem wird selbst ein sehr wohlwollender Beurteiler mit Lobsprüchen auf unsern Opernspielplan zurückhalten. Der Fehler liegt augenscheinlich an der Instanz, die über Neueinstudierungen sowie Annahme und Ablehnung von Novitäten zu entscheiden hat. Nun wohl! So betraue man doch andere Leute mit diesem so wichtigen Amte, denn es ist ungehörig, dass Leipzig oft Neuheiten später bekommt als Halle, oder dass Stücken, die in Berlin nicht gegeben werden, auch die Pforten des Leipziger Theaters verschlossen bleiben, da sich unser Theater gerade davor zu hüten hat, dass der entartete Berliner Geschmack für unsere Kunstanstalt massgebend werde. Der Direktor darf ausserdem nie vergessen, dass das Publikum ein Recht auf die Vorführung wichtiger Novitäten hat, damit es sich sein Urteil darüber bilden kann. Aber selbst mit der ziemlichen Langweiligkeit des Repertoires würde man sich noch versöhnen können, wenn nur die Aufführungen selbst Befriedigung erweckten. Ohne Zweifel hat Direktor Stägemann in den ersten Jahren seiner hiesigen Thätigkeit das Theater von hohem künstlerischen Gesichtspunkt aus geleitet und Hervorragendes geleistet. Denn abgesehen davon, dass manche Oper hier zum überhaupt ersten Male aufgeführt wurde, hatten wir ein Ensemble, über dessen Güte gastierende Kräfte grosser Hoftheater staunten und reiche Gagen lohnten des Sängers Kunst. Als aber die fetten Jahre des „Trompeters von Säkkingen" und „Bettelstudenten", die zahlreiche ausverkaufte Häuser gesehen hatten, vorbei waren, und kostspielige Novitäten wie „Helianthus" nicht durchschlugen, konnte das Gleichgewicht im Etat nicht wieder hergestellt werden und man musste sparen. Daraus darf niemand dem Direktor einen Vorwurf machen, denn auch aus Liebe zur Kunst kann man nicht von der Luft leben. Bei uns wurde also gespart, aber wie! Eine teure Kraft nach der andern wurde im Laufe der Zeit durch billigere ersetzt und wenn auch die entstandenen Lücken meist noch leidlich ausgefüllt und der ganze Wechsel mit bewunderungswürdiger

Unmerklichkeit vollzogen wurde, so zeigt doch ein Vergleich von jetzt mit ehemals, wohin man langsam aber sicher gekommen ist. Die Besetzung einiger Fächer wird das am besten illustrieren. In einigen derselben stehen die neuen Kräfte auf ziemlich gleicher Stufe wie die abgegangenen, man denke an die Soubrette, und 2 Säulen des Ensembles sind uns noch geblieben, die hinaufragen in jene Zeit und zeugen von entschwundener Pracht. Aber unsere Primadonna Frau Moran-Olden, die erste dramatische Sängerin Deutschlands, wie man sie nannte, wurde ersetzt durch Frau Doxat, deren begeisterte Leistungen leider so oft falsche Töne trübten, und deren Nachfolgerin Frau Kaschowska hat Not, die weiten Räume des neuen Hauses mit ihren marastischen Stimmmitteln zu füllen. Unser Heldentenor Lederer bekam Herrn Hübner, dessen ungleiche Darbietungen nur recht fragwürdigen Genuss bereiteten und Herrn de Grach zu Nachfolgern, der auch trotz seines Strebens und seiner herrlichen Mittel infolge seiner ungenügenden technischen Ausbildung kein erster Heldentenor für Leipzig wurde. Jetzt endlich mit Herrn Moers scheinen wieder bessere Tage anzubrechen. Noch schlimmer erging es dem Fach des lyrischen Tenors. Herr Hedmondt, in Gesang, Spiel und Erscheinung der besten einer, bekam einen leidlichen Ersatz zeitweise nur in Herrn Bucar. Diesen wollte man, als er auf dem besten Wege war, ein vorzüglicher lyrischer Tenor zu werden, durchaus zum Heldentenor stempeln und überanstrengte ihn mit „Lohengrin" so sehr, dass er es vorzog, durch Übersiedlung zur Darmstädter Hofbühne seine schöne Stimme vor dem Verderben zu bewahren. Herr Merkel aber, der zwar glänzende hohe Brusttöne hat, sonst aber so presst, dass man nie die unbehagliche Empfindung los wird, dem Herrn müsse das Singen Schmerzen bereiten und Herr Krämer mit seinem unqualifizierbarschleimigen Brustregister, können erst recht die guten alten Zeiten nicht vergessen machen. Dem besten Kunstsänger unserer Bühne, Herrn Perron, folgte als I. Bariton Herr Demuth, der wohl eine berückend schöne Stimme besass, aber die unschöne Gewohnheit, die Töne hervorzustossen, nie ganz abgelegt hat und durch offenkundige Intelligenzlosigkeit so manchen Abend verdarb; der jetzige junge Vertreter dieses Faches ist trotz seiner achtunggebietenden Leistungen doch noch kein gereifter Künstler. Ohne den teilweise vortrefflichen Künstlerinnen und Künstlern, die jetzt an unserer Oper wirken, nahe treten zu wollen, werden sie doch wohl selbst zugeben, dass die jetzigen Vertreter der betreffenden Rollenkreise an die ehemaligen nicht heranreichen: ein starker Rückgang ist im allgemeinen gegen früher nicht zu leugnen. Meist lockten die hohen Gagen anderer Bühnen die Sänger von uns fort, denn wenn unsere Direktion das Gleiche nicht bieten konnte, musste er die Künstler ziehen lassen, aber damit ist noch nicht gesagt, dass nun, wie es vorgekommen ist, für Leipzig berechtigte Ansprüche absolut unzureichende Kräfte oder krasse Anfänger engagiert werden mussten. So erfreulich es manchmal gewesen sein mag, die Fortschritte der jungen Talente zu beobachten, so wenig angenehm ist es, wenn diese sich mit gutem Lehrbriefe nach vollendeter „Ausbildung" empfehlen, während das Publikum mit gemischten Gefühlen zusieht und spricht: Mein Leipzig lob' ich mir, es „bildet" seine Leute. Unsere Opernbühne soll keine Brutanstalt für die künftigen Lieblinge grosser Theater und kein Experimentiersaal für Kräfte 3. oder 4. Ordnung sein, die sich die Direktion mit der stillen Hoffnung im Herzen kommen liess: vielleicht lässt sie sich das Publikum doch gefallen (und leider hat es sie sich oft genug gefallen lassen), sondern wir verlangen fertige Künstler und zwar mindestens zweiter Klasse. Das jetzige Sparsystem, das zu den früheren Gepflogenheiten des Direktors im direkten Gegensatz steht, ist übertrieben und einer Stadt wie Leipzig unwürdig.

Abgesehen von der oft mangelhaften Besetzung hapert es auch sonst noch an allen Enden. Wie oft tragen die Aufführungen den Stempel des Handwerksmässigen, und mangelhafte Einstudierung, grobe Illusionsstörungen oder Lächerlichkeiten der Inscenierung verderben den künstlerischen Genuss. Das empfindet man so recht, wenn man nach einer stilvollen Aufführung z. B. in Dresden, wo immer der Schein täuschend gewahrt bleibt und nur sorgfältig vorbereitete Opern dargestellt werden, wieder in unser Kunstinstitut tritt. Denn wenn bei uns die Choristen in ihrer Spielwut bei Trinkliedern die blechernen Becher so schwenken, dass aller Wein herausspritzen würde, wenn überhaupt

eine Flüssigkeit darin wäre, statt dass, wenn die armen Choristen nun einmal keinen Wein oder wenigstens Bier bekommen sollen, zum Mindesten der Glaube erweckt würde, es wäre etwas in den Bechern darin, oder wenn von leeren Tellern opulente Diners verspeist werden (vergl. „Gringoire“), wenn im „Tannhäuser“ nur der Abendstern, den man unumgänglich braucht und der sich am liebsten gleich wieder empfiehlt, sonst aber kein Stern weiter am nächtlichen Firmamente strahlt, oder wenn die Rheintöchter hinter Versatzstücken hervorlugend, im Stehen ihr Lied von der wogenden Flut singen, oder wenn im „Fliegenden Holländer“ sich das Meer in den lächerlichsten Krümmungen gefällt, so spürt man den grossen Unterschied, der bei etwas mehr Geschmack und Kunstsinn bedeutend verringert werden könnte. Gerade auf solche Kleinigkeiten kommt es an, verdirbt man sie, so verdirbt man alles. Die Bühne ist die Welt des Scheines und dieser Schein muss gewahrt bleiben, wenn nicht alle Wirkung, die der Schöpfer des Werkes hervorzaubert, dahin sein soll. Gerade darin besteht die schwere aber schöne Aufgabe der Opernregie, mit liebevoller Sorgfalt bis ins Kleinste genau den Intentionen der Autoren gerecht zu werden, damit nie die Illusion gestört werde. Den Einwand, die Hofbühnen haben mehr Zeit zur sorgfältigen Einstudierung, kann man nicht gelten lassen, denn wir können absolut keinen Grund finden, warum sich die Stadttheater nicht ebensogut die nötige Vorbereitungszeit nehmen sollten, es drängt sie doch niemand. Und koste es wirklich ein paar Proben mehr als bisher üblich waren, gute Aufführungen sind die Hauptsache und nichts bringt ein Theater mehr herunter, als wenn die Stücke übers Knie gebrochen werden. Wir sind überzeugt, dass man bei unserer Bühnenleitung das alles recht wohl selbst empfindet, aber man tröstet sich mit dem bekannten „Es geht so auch“ über alle Bedenken hinweg und das ist der Fehler. Wir verlangen vor allen für die Meisterwerke der deutschen Komponisten würdige, echt künstlerische Aufführungen, die beweisen, dass die Direktion das Theater für eine Kunststätte nicht für eine Werkstelle hält. Wenn aber zur Feier von Marschners hundertjährigem Geburtstage „Hans Heiling“ sorgfältig und geschmackvoll ausgestattet wird, nach 8 Tagen aber, bei der Wiederholung, wo ja die Presse nicht anwesend ist, wieder die alten Requisiten hervorgeholt sind, so fragen wir, handelt so eine Regie, der es ernst ist mit der Kunst und ihren Meistern, ist solch würdeloses Gebahren nich einfach eine Schmach?

Gar nicht erwähnt sind dabei die vielen nicht selten barbarischen und sinnstörenden Striche, selbst in Wagnerschen Werken, obwohl hier die allerdings oft grobe Wagnerpresse (d. Red.) mit scharfem Auge wacht (eine heilsame Thätigkeit, die sie auch auf die Schöpfungen anderer Meister ausdehnen sollte), nicht erörtern wollen wir das oft unfreiwillig komische Benehmen des Chores, besonders der männlichen Abteilung, oder das traurige Spiel hauptsächlich der jungen Kräfte, hier fehlt eben ein Regisseur, der zugleich Lehrmeister ist, sondern das Gesagte mag genügen.

Aus alledem geht aber klar hervor, dass unsere Leipziger Oper ihre Aufgabe nach keiner Richtung hin befriedigend löst und dass die anfangs aufgeworfene Frage „hat Herr Direktor Stägemann das unter den gegebenen Verhältnissen recht gut Mögliche geleistet?“ bedingungslos verneint werden muss. Das Publikum aber und die Tagespresse tragen selbst mit Schuld daran. Unter Laube gab es Theaterskandale, aber das Publikum von heute hat sich mit der Antwort abspeisen lassen, die zwar mehr für das Schauspiel gilt, aber überhaupt für unser Theater charakteristisch ist: „Dem Direktor könnt ihr nicht in die Karten sehen, das versteht ihr nicht, geht nur in die guten Stücke hinein, dann werden sie schon gut gegeben werden.“ Ein Wirt sollte einmal analog die Antwort geben: „Kommt nur in mein Restaurant recht zahlreich, dann wirds Essen schon besser werden“, kein Mensch würde es sich gefallen lassen, das Leipziger Publikum hat sich aber bei obiger Antwort beruhigt. Das muss anders werden! Wir fordern ein der Grösse und Bedeutung Leipzigs angemessenes Ensemble, ein abwechselungsreiches Repertoire mit vernünftigen Neuheiten und vor allen (das ist eine Forderung, der Herr Stägemann auf jeden Fall genügen kann, da sie nur wenig Geld erfordert) würdige, künstlerisch abgerundete Aufführungen. Die Presse aber und besonders das Publikum sorge dafür, dass endlich eine Besserung eintrete, damit man nicht von ihm sagen dürfe, es habe sein Schicksal verdient. —

Die musikalische Woche.

Ein goldenes Jubiläum.

Noch vor wenig Jahrzehnten konnten nur die wohlhabenden Musiker sich eine Sammlung der Meisterwerke unserer Tonheroen erwerben, der weniger mit Glücksgütern gesegnete Musikjünger war darauf angewiesen, sich diese teuern Musikalien zum Studium aus irgend einer Bibliothek oder von einem reichen Kollegen zu entleihen und, soweit seine freie Zeit reichte, nolens volens abzuschreiben. Man staunt beispielsweise über den fabelhaften Ladenpreis, wenn man heute den Klavierauszug einer in den vierziger oder fünfziger Jahren gedruckten Oper in die Hand bekommt. Damals war der Notenstich nicht hoch entwickelt, die Übertragung von der Zinnplatte auf den Stein gelang noch nicht so akkurat, wie jetzt, und den Druck selbst besorgten mangelhafte Handpressen. Kurzum die ganze Herstellung der Musikalien war umständlich und kostspielig, vom dem Typendruck ganz zu schweigen. Heutzutage freilich, wo die Hilfsmittel für das Studium der Musik und ihrer Meister so reichhaltig, wo die Ausgaben unserer Klassiker bei aller Korrektheit und Sauberkeit so unerhört billig sind, dass sie in keiner musikalischen Familie und erst recht bei keinem Fachmusiker fehlen, kann man sich nur schwer in jene notenarme Zeit zurückversetzen.

Und doch werden wir gerade in diesen Tagen wieder lebhaft daran erinnert, denn am 3. Oktober feiert die Offizin für Notendruck C. G. Röder, eine Weltfirma in des Wortes vollster Bedeutung, ihr 50-jähriges Jubiläum. Röder gebührt das Verdienst, die Steindruckschnellpresse für den Notendruck eingerichtet zu haben und dadurch die Herstellung von wohlfeilen Musikalien, in erster Linie wohlfeiler Klassiker-Ausgaben ermöglicht zu haben. Wir Redende Künstler haben insoweit auch noch ein familiäres Interesse an diesem Jubiläum, als unsere Zeitschrift seit ihrem Erscheinen in der Röderschen Offizin hergestellt wird. Wir versäumen daher nicht, unseren Lesern einiges Bemerkenswerte aus der Geschichte dieser Firma mitzuteilen.

Carl Gottlieb Röder wurde nach Riemanns Musiklexikon, das übrigens in seinem Spezialartikel über Notendruck die Firma nicht einmal erwähnt, am 22. Juni 1812 in Stötteritz bei Leipzig geboren. Als Sohn eines armen Bäckers war er frühzeitig auf eigenen Erwerb angewiesen. Mancherlei versuchte er, allein auf keinem Gebiete konnte

er festen Fuss fassen, bis ihn ein gütiges Geschick bewog, noch in seinem 26. Lebensjahre einen neuen Beruf zu ergreifen und die Notenstecherei zu erlernen. Hierin brachte er es in 8 Jahren so weit, dass er am 21. Oktober 1846 in Nr. 2 der Holzgasse (jetzt Sternwartenstrasse) mit nur einem Lehrling, dem gegenwärtig noch im Geschäft thätigen Notenstecher Julius Rietzschel, eine Notendruckerei eröffnen konnte. Trotzdem Röder kein Vermögen besass, erwarb er sich doch mit der Zeit durch geschmackvolle Ausführung der ihm übertragenen Arbeiten einen kleinen aber treuen Kundenkreis, so dass die Werkstatt 1853 in grössere, an der Tauchaerstrasse belegene Räumlichkeiten übersiedeln musste.

Im Jahre 1860 konnten bereits 24 Notendruckhandpressen die stets wachsende Arbeit nicht mehr bewältigen, aus welchem Grunde Röder den Versuch machte, die Schnellpressen für den Notendruck einzurichten. Nachdem er mannigfache Hindernisse aus dem Weg geräumt, auch seine Arbeiter, die fürchteten, um ihr Brot zu kommen, beschwichtigt hatte, wurde 1863 die erste, 1864 die zweite und 1866 die dritte Notendruckschnellpresse dem Betrieb übergeben. Die Folge davon war das Erscheinen der „Edition Peters", die mit der korrekten und eleganten Ausgabe sämtlicher Beethovenschen Sonaten zu dem für damalige Begriffe unerhört billigen Preise von 1½ Thaler im Jahre 1867 ihren ersten Erfolg erzielte. Mit den weiteren Publikationen dieser Edition nahm auch die Firma C. G. Röder immer glänzenderen Aufschwung, und nennt man die Edition Peters, so ist der Name Röder aufs engste damit verknüpft.

Mittlerweile war man wieder in ein neues grösseres Heim gezogen, Dörrienstrasse 13, auch hatte Röder seinen Schwiegersohn Hugo Wolff am 1. März 1863 in das Geschäft aufgenommen. Die Zahl der Schnellpressen stieg bald auf 10 und das Stecher- und Druckerpersonal erfuhr entsprechende Ergänzung. 1871 trat auch der zweite Schwiegersohn Max Rentsch in das Geschäft ein und am 21. Oktober desselben Jahres beging man das 25-jährige Bestehen der Firma in um so glänzenderer Weise, als die glorreiche Einigung Deutschlands ein neues Aufblühen aller Industrie erhoffen liess. Bald darauf beehrte König Johann die Offizin mit seinem hohen Besuche und ernannte den Chef zum königl. Kommerzienrat. Nachdem am 15. November 1872 die beiden Schwiegersöhne Wolff und Rentsch als Teilhaber in die Firma getreten, erwarb man einen neuen, am Gerichtsweg belegenen Bauplatz. Hier erstand das grosse Etablissement, das 1874 erstmalig bezogen und später vollständig ausgebaut wurde, besonders als 1881 noch die Buchdruckerei eingerichtet wurde, die heute fast ebenso bedeutend ist, wie ihre ältere musikalische Schwester. Nun zog sich Kommerzienrat Röder aus dem Geschäft zurück und überliess es der selbständigen Führung seiner beiden Schwiegersöhne, die, Wolff auf technischem, Rentsch auf kaufmännischem Gebiete Meister ihres Faches, die Firma zur Bedeutung eines Welthauses erhoben. Nur kurze Zeit konnte Kommerzienrat Röder der wohlverdienten Ruhe pflegen, ein Schlaganfall setzte am 29. Oktober 1883 seinem thatenreichen Leben ein Ziel. Sechs Jahre später folgte ihm Rentsch ins Jenseits, der mitten im fröhlichen Leben bei einer Ballfestlichkeit vom Tode ereilt wurde.

Allein der Geist seines Gründers waltet noch heute, nach 50 Jahren in dem Welthause C. G. Röder. Die vornehmsten Verlagshandlungen der ganzen civilisierten Welt lassen ihre Werke in dieser Offizin herstellen und, da die jetzigen Inhaber, Herr Hugo Wolff und sein Schwiegersohn Karl Johannes Reichel neben maschinellen Errungenschaften der Neuzeit auch den elektrischen Betrieb eingerichtet haben, so steigert sich die Leistungsfähigkeit der fast 800 Arbeiter beschäftigenden Firma bis ins Menschen- und Maschinenmögliche, ein sprechendes Denkmal für deutschen Geist, deutschen Fleiss und deutsche Kraft.

Heinrich Platzbecker

Unsere musikalische Kritik.

Eine zeitgemässe Betrachtung von *Max Chop*

Es ist keineswegs das erste Mal, dass ich über dieses Thema schreibe. Schon vor zehn Jahren habe ich wunderliche Beobachtungen zu Papier gebracht. — Beobachtungen, die sich in musikalisch bedeutsamen Zeitabschnitten bis zum Stoffe für ein Essay ansammeln. Vor zehn oder elf Jahren bot die Nebeneinanderstellung von „Parsifal" — „Trompeter von Säkkingen" — „Sakuntala" — „Helianthus" und „Raimondin" und die Aufnahme dieser Werke bei der Presse köstliche Gelegenheit, um Beobachtungen über die abscheuliche Gedankenlosigkeit der Tagespresse, der Kritik, anzustellen. Ähnliche Gelegenheiten hat die nachfolgende Zeit in Hülle und Fülle geboten, man brauchte nur das Interessanteste beim Schopfe zu fassen und dem Publikum vorzusetzen, um unbändig zu amüsieren. — Die letzten Bayreuther Festspiele bieten wiederum eine Fülle des Kuriosen und Lehrreichen. Schier unglaublich ist es, was für Fragen da auftauchten, wie sie gelöst wurden, wie man referierte und kritisierte! Wie die Blätter und Schreiber, die vor allem, was von Cosimas Gnaden war, in Devotion erstarben, wie sie die Cosima- und Siegfried-Frage lösten . . . . Und das mit einer Überzeugungstreue im Ausdruck, dass der Uneingeweihte wirklich glauben musste, dort würden ihm Wahrheiten vorgesetzt, . . . die Leute schrieben das nieder, woran sie selbst glaubten. — Der Umstand, dass man in der Gegenwart an derartige Taktlosigkeiten ziemlich gewöhnt ist, hinderte mich durchaus nicht, über das Thema „Publizistik und Publikum, Kritik und Kritisierte" etwas tiefer nachzudenken. So kam ich denn zu der Überzeugung, dass die Langmut des Publikums in gleichem Masse zunimmt, wie die Dreistigkeit der Publizistik, dass die Zugeständnisse der Kritisierten mit den Forderungen der Kritiker ebenmässig wachsen, und schliesslich blieb mir nur noch das Gefühl aufrichtigen, lebhaftesten Bedauerns dafür übrig, dass Publikum und Kritisierte, also die beiden leidenden Parteien, in ihrer Langmut bis zur Charakterlosigkeit hinabsinken.

Kritik — Kritisierte — Publikum! Oder reden wir deutsch: Presse — Verfasser oder Darsteller — Leser! Welche von diesen drei Mächten ist denn in Wahrheit die stärkste? Und welche sollte es sein, wenn's nach Fug und Recht ginge? Müssen denn durchaus diese scharfen, unangenehmen Gegensätze herrschen? Oder liegt nicht vielmehr ein natürliches Bedürfnis dafür vor, dass diese drei ein Ausgleich, eine Ergänzung zusammenhält? — Freilich sind Ergänzung und Ausgleich nicht so zu verstehen, dass die eine Part nur zuzumuten oder zu fordern braucht, um die andere zur Duldung oder zum Zugeständnis zu veranlassen. — Müssen nicht bei der Beurteilung eines Kunstwerks, einer Kunstleistung Kritiker und Publikum soweit als irgend möglich Hand in Hand gehen? Woher kommen die widersprechendsten Urteile in den Tagesblättern und Fachzeitschriften, woher der oft geradezu lächerliche Zwiespalt zwischen öffentlicher Meinung und Presse? Soll die Presse nicht selbst öffentliche Meinung sein? Oder soll der alte Schlendrian, unter dem Richard Wagner Jahrzehnte seines Lebens bis an sein Ende so schwer zu leiden hatte, weitergepflegt werden, dass die Zeitung Träger des Individualismus ist? Und zwar eines Individualismus, dessen Vertreter nur zu oft kaum mit dem elementarsten Wissen eines Kunstkritikers vertraut ist, dafür aber desto mehr Galle zu verspritzen hat?

Ein Heer von Fragen, — wie man sieht sehr einschneidender und wichtiger Fragen.

Auf die Frage: Wer das Urteil zu fällen habe, jener nach Tausenden zählende Kreis, den man Publikum nennt, oder der Einzelne, der Kritiker, . . . antwortet Weber: „Die Erfahrung hat gelehrt, dass die Gesamtstimme des Publikums beinahe immer gerecht sei." Das konnte ein Mann wie Carl Maria von Weber ruhig verantworten, er wandte sich in seiner Kunst in gleichem Masse an die geistig Bevorzugten, wie an die echte Volksromantik, er war ein Meister in der Kunst, der sein Volk da aufsuchte, wo es am liebsten weilte. — Hanslicks Meinung, obgleich sie ihm selbst und seiner Haltung

in der Wagnerfrage das Urteil spricht, klingt da ganz anders, wenn er sagt: „Das grosse Publikum, dem heutzutage mehr denn je gediegene musikalische Bildung Not thut, kann in unserer Zeit, die an einer unnatürlichen Überproduktion musikalischer Kompositionen leidet, nur durch eine *gewissenhafte* Kritik auf die rechten Pfade der Kunst geführt werden."

Dem wird jeder beipflichten müssen, wenn er mit objektiver Ruhe die Ereignisse des letzten Jahrzehnts verfolgt hat, wenn er sah, wie dasselbe deutsche Volk, das kurz zuvor, von heiligen Schauern ergriffen, vor den Wundern des Gral sein Knie gebeugt hatte, den „Trompeter von Säkkingen" als Meisterwerk ausschrie und acht Jahre später Mascagni als Kunstheiland anbetete. Und wer Gelegenheit hat, die Urteile aus den Reihen der sogenannten gutsituierten, also gebildeten Konzertbesucher zu hören, — wahrzunehmen, wie man das winzige Fünkchen Wissen dadurch zur Flamme anzufachen bestrebt ist, dass man die Backen recht voll nimmt, wie Äusserlichkeiten lächerlichster Art den Erfolg oder Misserfolg eines Genies und seiner Lebensarbeit bedeuten, der weiss, was er von der sogenannten vox populi zu halten hat. — Ach ja, dem grossen Publikum thut heute mehr denn je Bildung not, und wo sie fehlt, da soll eine gewissenhafte Kritik die irrenden Schafe dem Pfade rechter, echter Kunst wieder zuführen.

Das ist sehr schön! Jeder Kritiker, soweit er ein auch nur kleines Anrecht auf diesen Titel erhebt, muss demgemäss die den Lesern mangelnde Bildung, ihr fehlendes Wissen durch einen eigenen reichen Bildungs- und Wissensschatz ersetzen, — er muss noch obendrein gewissenhaft sein, also nur das sagen, thun oder niederschreiben, was sich mit seinem Gewissen vereinbart. Und dieses „Gewissen" ist hier kein individueller, sondern ein objektiver Begriff: es ist nicht das sogenannte Publizistengewissen, das vielfach beutelartige Erweiterungen aufweisen soll, es ist eben schlankweg das Gewissen, wie es als unerbittlicher Richter über jeder menschlichen Schwäche, vor allem über jeder Ungerechtigkeit und Schlechtigkeit steht. Vor ihm giebt es keine persönliche Voreingenommenheit, keine Neigung, keine Bestechlichkeit, keine Unselbständigkeit, ihm ist es gleich, ob mit dem Menschen ein hübsches oder hässliches Gesicht, eine volle oder eine leere Börse, eine einflussreiche oder gänzlich unbekannte Persönlichkeit verbunden ist. Und wenn der Besitzer eines solchen Gewissens genötigt ist, zu verurteilen, so sei das Schwert, mit dem er den Richtspruch vollzieht, zweischneidig und scharf, nicht schartig und fleckig vom Geifer persönlicher Missgunst, nicht geführt aus feigem Hinterhalte und unsicherer Hand, es treffe mit jener unfehlbaren Sicherheit, die eben ein Vollstreckungsbeamter besitzen muss.

Und nun nach diesen Auseinandersetzungen lege ein jeder, der das Amt eines Kritikers verwaltet, seine Rechte auf die Brust. Hie Pharisäer, dort Zöllner! Wie viele werden sagen: „Herr, ich danke dir, dass ich nicht bin, wie jener dort!" — Wie wenige werden zum reuigen Bekenntnis sich versuchen: „Gott sei mir Sünder gnädig!" — — —

Zunächst die wissenschaftliche, dann die moralische Seite unserer heutigen Kritik!

Weil es überall in der Welt dumme, mittelmässige und gescheidte Menschen giebt, so wird niemand, selbst nicht der erbärmlichste Recensent, etwas dagegen einzuwenden haben, wenn man diese Einteilung auch auf die Kritiker ausdehnt. Und weil man ferner nach Lessings Grundsatze mit der Dummheit am schnellsten fertig wird, so sollen auch die mit solcher Seuche behafteten „Kritiker" zuerst abgethan werden.

Den schlechten Kritiker findet man überall, in jeder Stadt, bei den meisten Zeitungen, als erste, vierte oder Ersatzgarnitur. Durchschnittlich besteht die Sekte aus harmlosen Menschen, die ihre Anlagen jeder anderen Laufbahn zuweisen, nur nicht der des Recensenten. Sie gehören dem männlichen, wie dem weiblichen Geschlechte an, sind aber in der erstgenannten Art noch erträglicher. Das Weib ersetzt gern den Mangel an Können durch die ihm angeborene Intrigue und wird auf diese Weise gefährlicher als der männliche Partner, obgleich die beiderseitigen Leistungen sich gleichen wie ein — taubes Ei dem anderen. Die Eitelkeit, der Öffentlichkeit anzugehören, ohne den durchaus notwendigen Bildungsfonds zu besitzen, ist die treibende Ursache bei beiden. Der Reiz, selbst den magersten Gedanken durch Druckerschwärze vervielfältigt und also gleichsam verewigt zu sehen, ist grösser, als die Stimme des abmahnenden Gewissens. An Ver-

legern und Schriftleitern, die derlei Ware trotz ihres bedeutungslosen Inhalts auf den Zeitungsmarkt werfen, fehlt es nie. Der Gedankenmangel wird vielfach dadurch aufgewogen, dass es „einer aus der Gesellschaft“ ist, der die Kritik verbricht, oder dass sein vieles Geld ihn dazu berechtigt, sein gedankenloses Hirn dem Publikum gegenüber auszupressen. Durchaus notwendig für derlei Pressheldcn ist ein kleiner Schatz von Schlagwörtern, Citaten, angebrachter oder unangebrachter Redensarten, empfehlenswert sind ferner Meyer und Brockhaus, Mendel-Reissmann und ähnliche Nachschlagwerke, die es ermöglichen, aus der Fülle geschichtlicher Daten einige Brocken in das Ragout zu mengen. Das spricht für Belesenheit und verdeckt sehr oft die Auffälligkeit des schalen Inhalts.

Der mittelmässige Kritiker ist ein sogenannter Durchschnittsmensch. Er verfügt über einige wissenschaftliche, musikalische wie litterarische Bildung, besitzt auch eine gewisse schriftstellerische Gewandtheit und befriedigt eben als Durchschnittsmensch auch wieder nur Durchschnittsmenschen. Da aber aus solchen der weitaus grösste Teil derjenigen besteht, die nicht zu den Dummen rechnen, so hat der mittelmässige Kritiker sein Publikum, das auf ihn schwört und ihm nach Kräften Weihrauch streut. An seinen Arbeiten kann sich auch der kunstliebende Laie schon laben, weil sie dessen Gesichtskreise entsprechen und ihn nur selten übersteigen. Etwas selbständiges Urteil ist hier bereits vorhanden. Die Ausschmückung mit fremden Federn wird weit leidenschaftlicher betrieben, als bei Klasse I, weil die Übersicht über die einschlägige Litteratur eine grössere ist und der Verfasser bereits das Bedürfnis besitzt, seinen Leserkreis und mit ihm sich selbst zu bilden. Man geht auf die Entstehung des Kunstwerks genauer ein, verachtet die allzu landläufigen Schlagwörter und ist bei starken Zumutungen, wird unter Umständen heftig und weiss durch einen schwungvollen Epilog manches vergessen zu machen. — Der mittelmässige Kritiker kann ein fleissiger Mensch sein, bei dem das Urteil infolge des Mangels gewisser Fähigkeit nicht ausreift oder richtig selbständig wird, es kann aber auch ein reich veranlagter Kopf sein, dem Leichtsinn und Oberflächlichkeit den Weg zum Genie verlegen. Im ersten Falle ist der gute Wille ebenso lobenswert, wie das erreichte Mass des Könnens, im letzten Falle der Mangel an durchaus notwendiger Willenskraft höchst bedauerlich, weil er nicht allein dem Recensenten selbst eine grosse Zukunft verschlägt, sondern auch dem anspruchsberechtigten Publikum einen Menschen vorenthält, von dem es viel lernen könnte.

Der gute Kritiker endlich verbindet umfassendes Wissen, genauste Fach- und Sachkenntnis mit knapper, dabei stilistisch gewandter Darstellungsart, sicherste Urteilskraft mit strengster Sachlichkeit. An Leuten solchen Schlages ist die Vergangenheit nie reich gewesen, die Gegenwart geradezu arm. Mit der zunehmenden Verflachung unserer Publizistik werden auch die immer seltener, denen des Geistes wie des Gemüts köstlichste Gaben zu eigen sind. Denn zur Beurteilung von Kunstwerken gehört nicht allein verständiges Denken, richtiges Abschätzen, grundsätzliches Wollen und Thun, sondern auch jenes Nachfühlen und Miterleben im Kunstwerke, die uns auch ein Verstehen aus der Seele des Bildners heraus ermöglicht und den Individualismus, den egoistischen Subjektivismus, verwirft.

Der schlechte Kritiker ist eine an sich unbedeutende, meist harmlose Persönlichkeit. Er kann niemals beleidigen. Fühlt sich jemand durch ihn gekränkt, so verrät er hierdurch nur, dass er auf dem Niveau seines Beurteilers oder darunter steht. Und über solche Leute darf er naturgemäss ruhig zu Gericht sitzen. Für den wirklichen Künstler bleibt jenes Urteil ungesprochen, namentlich dann, wenn der Dumme nicht imstande ist, die Gereiztheit so zu verbergen, dass sie ihm nicht zum persönlichen Vorwurfe gereicht.

Der mittelmässige Recensent, der in gewissem Sinne eine eigene Ansicht entwickeln kann, ist sich der ihm zu Gebote stehenden Macht nicht selten bis zum Übermasse bewusst. Er kann gefährlich werden; der Künstler, der dem Durchschnittsmenschen nahe kommt, stellt sich des lieben Friedens halber mit ihm auf guten Fuss. Der verwundbare Punkt dieser Mittelqualität liegt da, wo die geistigen Fähigkeiten anfangen aufzuhören. Über diesen Punkt belehrt eine natürliche Schlauheit und es ist selbstverständlich, dass das ganze Streben darauf gerichtet ist, diese schwache Seite zu ver-

decken. Wer auch nur eine leise Andeutung seiner Mitwisserschaft fallen lässt, erhält einen gefährlichen Gegner, der vor einen Zusammenbruch seiner Autorität und deshalb vor eine Verteidigung derselben selbst unter Anwendung brutalster Mittel gedrängt wird. Diese Todesangst macht den Zwerg zum Riesen. Weil er nicht objektiv über sich und seinem Können steht, vermag er selbst den in schonender Form angebrachten Tadel nicht zu vertragen.

Was den Befähigten anlangt, der über Wissen und Können in jeder Weise verfügt, so ist es eine eigenartige Erscheinung unserer Zeit, dass gerade an ihn die Natur ihre Gaben mit Vorliebe einseitig verteilt. Wie oft ist die Moral auf Kosten des Geistes vernachlässigt! Sagen wir: Wie oft hat der Geist die Moral vernachlässigt! Der gefeierte Kritiker, der wirklich tüchtige Recensent geniesst eine Sonderstellung und mit ihr eine bedeutsame Macht. Wie wenige verstehen diese in sittlich billigenswerter Weise auszunützen! So paaren sich leider nur zu oft Wissen mit Kleinlichkeit, Macht mit Dünkel, glänzende Fähigkeiten mit der Sucht, sie niederen Zwecken dienstbar zu machen, neben dem Ruhme steht der Neid, neben dem Bewusstsein der Autorität die Bestechlichkeit und Intrigue, neben dem klaren Blicke für das Gute und Schlechte in der Kunst die Unfähigkeit, diesen klaren Blick auch aufs moralische Leben zu übertragen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Brief der Frau Cosima Wagner.

Frau Cosima Wagner veröffentlicht im letzten Heft der „Bayreuther Blätter" einen offenbar für die weiteste Öffentlichkeit bestimmten Aufsatz in Form eines an die Herren von Muncker und von Seckendorf gerichteten Briefes, dessen ungemein charakteristischen Inhalt wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen.

Hochverehrte Herren!

Darf ich Sie bitten, den Ausdruck meines wärmsten Dankes den Herren Mitgliedern des Vereines, welcher sich das edle Ziel der Förderung unserer Sache gestellt hat, übermitteln zu wollen.

Ich bin durch die in dem an mich gerichteten Schreiben niedergelegte Gesinnung sehr gerührt und wünschte, es wäre mir gegeben, für meine Empfindung die rechten Worte zu finden.

Das Wohlwollen, welches aus diesem Schreiben mir entgegenkommt, das Wohlwollen ist es, welches mich freudig bewegt.

Was aber die übermässig ehrenvolle Anerkennung meiner Anteilnahme an unseren Festspielen betrifft, so möchte ich es mir gestatten, hier eine Überzeugung auszusprechen, welche bei mir unerschütterlich ist, die Überzeugung, das Jeder in meiner Lage das Gleiche gethan hätte.

Die Kraft der Sache hat hier gewirkt. Dieser heiligen Kraft zu dienen, dies war mein Trachten, und dieses Trachten hat mir die Stützen unserer Sache erhalten und neue Freunde und Helfer zugeführt.

In erster Linie muss ich des Freundes gedenken, ohne welchen die Festspiele unmöglich geblieben wären. Überblicke ich in diesen zwanzig Jahren die Thätigkeit Adolf v. Gross', die vielleicht ich allein in ihrem Umfange und in ihren Mühsalen und Prüfungen kenne, so erhebt sich mein Dankgefühl zu Gott, der einen solchen Freund und Förderer uns bestimmte.

Von da ab blicke ich auf alle Diejenigen, die sich freudig in den Dienst unserer Sache stellten, die mir beistanden mit Rat und That, mir stets die Schwierigkeiten zu überwinden halfen und unermüdlich so manche Widrigkeit mit mir ertrugen. Ich gehe

von der Bühne aus und nenne unsere Freunde Julius Kniese und Anton Fuchs, um welche sich als musikalische Assistenz seit Jahren eine erlesene Genossenschaft ausgezeichneter Künstler scharte, alle einzig von dem Wunsche beseelt, der Sache zu dienen, ja, jede persönliche Regung ihr zu opfern. Dann aber betrachte ich mit Rührung und Genugthuung die Reihe der angesehenen, bewährten Dirigenten, welche durch ihre Thätigkeit, sei es hier oder draussen, vor allem durch ihre gütige Teilnahme und ihr Verständnis für mein Trachten unser Werk so wesentlich gefördert und mich persönlich stets ermutigt haben. Mit Stolz und Dank nenne ich: Hans Richter, Hermann Levi, Felix Mottl, Josef Sucher, Carl Muck, Richard Strauss und füge diesen Namen zwei hinzu, welche für mich die Bedeutung haben, die die Fahnen bei der Armee einnehmen. Von den allerersten schwersten Zeiten an haben Heinrich Porges und Carl Klindworth unserer Sache angehört, sie haben für sie gelitten. Dass diese Ältesten unter den Echten, die durch die Vermittelung meines Vaters zu unserer Kunst kamen und ihre Ehre durch alle Zeiten hochhielten, dass sie sich mit unseren Bestrebungen in Bayreuth einig fühlen, dies erwähne ich als eine besondere Befriedigung meines Gemütes.

Nannte ich die Ältesten, so entspräche es meinem Gefühle nicht, da ich ein Bild unserer Gemeinsamkeit zu entwerfen versuche, wenn ich des Jüngsten, meines Sohnes, nicht gedächte. Im Beginn seiner Laufbahn begegnete er dem missgünstigsten Zweifel, wie er in unserer Welt zu erwarten war, er besiegte ihn, sicherte seine Stellung als Orchesterdirigent und widmete nun unserem Werke seine Dienste auf der Bühne. Die Rheintöchter Scene in ihrer ganzen Anordnung, sowie die gesamte Durchführung der ungemein komplizierten dekorativen Angaben verdanken sich ihm.

Er bietet mir durch diese Thätigkeit den Übergang von der Musik zur bildenden Kunst. Gleich muss ich hier als Hauptstütze unseres Werkes Professor Brückner bezeichnen, der seit 1876 hier bei uns mitschuf und in seiner letzten Schöpfung, den Dekorationen zum „Ring des Nibelungen“, uns gezeigt hat, welche unvergleichlichen Resultate eigene Kraft der Phantasie und liebevolle treueste Versenkung in die Absichten der Dichtung zu erringen vermögen.

Als Errungenschaft unserer diesjährigen Spiele muss ich anführen, dass Hans Thoma für mehrere der Hauptgestalten die Kostüme zu zeichnen die Güte hatte. Jeder, der Empfindung für deutsche Art und Kunst lebendig in sich fühlt, wird meine Freude darüber verstehen. In dieses Künstlers Wesen und Schaffen ist etwas, das ich als mit unserer Kunst Verwandtes zu bezeichnen wage. Ihm zur Seite brachte uns Schmidhammer die Gestalten: Wotan im „Rheingold“, Siegmund und Sieglinde, Donner, Mannen und Frauen, alle in charakteristischer Ausführung, in welcher jedes Detail als echt sich erweist. Nicht versagen kann ich es mir, hier zu erwähnen, dass, wie bei der Ausstattung des Venusberges im „Tannhäuser“, ein bedeutendster und angesehenster Archäologe die Güte hatte, uns den Schatz seiner Kenntnisse und seines überlegenen Sinnes und Urteiles zu Gunsten unserer Gruppierungen zu öffnen, so jetzt ein namhafter Germanist uns mit Quellenangaben und Weisungen freundlichst versah. Dieser Gelehrte hat auch öfters in den „Bayreuther Blättern“ über die Sagen, welche dem „deutschen Drama“ zu Grunde liegen, in ebenso gründlicher wie sinniger Weise sich geäussert.

Die „Bayreuther Blätter“! Sie bestehen nun seit achtzehn Jahren und haben ohne Schwanken den Geist vertreten, in welchem sie gegründet wurden. Es hat keine Schwierigkeit gegeben „und durch manche sind wir gegangen“, wo nicht diese Blätter die Sache Bayreuths hoch gehalten und nach jeder Seite hin das verfochten hätten, wofür wir hier eintreten. Durch sie wurde uns zuerst der Name bekannt, der jetzt zu so grossem Rufe und so ausgeprägter Bedeutung gelangt ist, dass es genügt, Houston Chamberlain zu nennen, um mit ihm den Kämpen für die Idee und die Sache Bayreuths zu bezeichnen, welcher berufen war, in Deutschland sowohl wie im Auslande durch die Gewalt seiner Begeisterung, durch die Schärfe seiner Beredtsamkeit, durch seinen allumfassenden Sinn Klarheit über unsere Sache und ihre Bedeutung zu verbreiten.

Indem ich hier vor meinem Geiste die Faktoren unseres Werkes vorüberziehen lasse, erscheint es unmöglich, das Ausland nicht zu beachten. Seit einer Reihe von Jahren bereits haben sich uns namhafte fremde Künstler genähert, welche unter bedeu

tendem Aufwand von Zeit und Mühe die deutsche Sprache erlernten und sich den Stil, den wir hier zu pflegen trachten, aneigneten. Manche sind hier aufgetreten, andere haben im Auslande, da wo sonst die italienische Oper herrschte, in deutscher Sprache die deutsche Kunst vertreten. Bedenke ich, dass in früheren Zeiten es umgekehrt der Fall war, dass deutsche Künstler italienisch lernten und unter italienischen Namen auswärts ihre Kunst zum besten gaben, so erkenne ich darin dankbar, welche Wandelung sich vollzogen hat. Und so ist es auch mit unserem Publikum. Es besteht vornehmlich aus Deutschen, zu welchen Angehörige aller Kulturvölker in bedeutender Anzahl sich gesellen; alle Stände und fast alle Bekenntnisse sind hier vertreten. Man merkte es bei den zwei ersten Cyklen, die soeben beendet sind, dass weder Neugierde, noch Zerstreuungssucht die Zuhörerschaft versammelt hatte, sondern das ernste Bedürfnis der Andacht unter einem gemeinsamen Eindruck. Viele darunter bringen beträchtliche Opfer der deutschen Kunst zu Liebe und zu Ehren. Die so freundliche Aufnahme, welche dieses Publikum in den jüngsten Tagen den Künstlern bereitete, welche entweder zu den direkten Schülern Bayreuths gehören oder längere Zeit zum Studium sich hier aufhielten, zeigte, in welchem innigen Verbande man sich befand, und wie wir mit dem, was wir anstreben, verstanden worden waren. So bestärkte sich mir wie durch einen Widerhall, die Empfindung der Einheitlichkeit, welche ich durch die ganze Zeit der Arbeit hindurch zu meiner Beseeligung empfunden. In dem liebenswürdigen Verkehr mit den Künstlern, welche unser Werk darstellen, fühle ich eine wechselseitige Förderung, die bedeutendsten unter ihnen, sowie diejenigen, deren Ruf von hier erst ausgeht, sind mir mit einem Vertrauen, ich darf wohl sagen, mit einer Liebe entgegengekommen, die ich als das schönste Ergebnis unserer zehnjährigen hiesigen Thätigkeit begrüsse. Das Orchester, mit seinen unvergleichlichen Dirigenten Fines im Feuereifer, bewährte den gleichen Geist der unbedingten Hingebung an unser Werk. Der Chor nicht minder. Ist es da zu erstaunen, wenn die Wirkung auf die Zuhörer als von unmittelbarer Gewalt sich erwies?

Ein Zeugnis dieser Wirkung hebe ich hervor, die Bedeutung der Persönlichkeit, von welcher es ausging, ihr enger, ich füge hinzu, schöpferischer Zusammenhang mit unserem Leben und unserer Kunst, giebt diesem Zeugnis einen innigsten Wert. Engelbert Humperdinck gab mir seine Zustimmung zu erkennen. Er hat in unserem Haus gelebt, hat die Partitur von „Parsifal" geschrieben und Eindrücke empfangen, Weisungen erhalten, deren Blüte ganz Deutschland in seinem Märchenspiel begrüsste. Er hat nicht aufgehört, an unserem Werke mitzuarbeiten, er ist der Lehrer meines Sohnes geworden und hat mir durch den wohlwollenden Anteil, den er mir bekundete, jene Ermutigung zugeführt, die jeder zu schätzen weiss, der jemals sich ernstlich bemüht hat.

Auch anderer Freunde aus der „Nibelungen"-Zeit möchte ich Erwähnung thun, sie waren an der Spitze der damals sogenannten „Nibelungen-Kanzlei". Franz Fischer, welcher bald nach unseren Vorstellungen hier durch den verdienstvollen Gründer des ersten Patronatsvereines, Emil Heckel, nach Mannheim berufen wurde und dort eine Aufführung des „Ringes" bewerkstelligte, wie sie noch jedem, der ihr beiwohnte, in Erinnerung blieb. Auch ihn wie seinen damaligen Bayreuther Kollegen, Hermann Zumpe, hatte ich die Freude bei unseren diesjährigen Spielen mit uns empfindend zu begrüssen. Anton Seidl, der im Jahre 1881 die Aufführungen des „Ringes" in Berlin dirigierte, hat auf meine Anfrage nach seinen Erinnerungen auf das Liebenswürdigste erwidert und mich seiner Teilnahme aus der Ferne versichert.

Nachdem ich mit Wohlgefallen bei der Aufzählung dieser ermutigenden Erscheinungen verweilt habe, liegt es mir ob, einer der erfreulichsten Erfahrungen dieses Jahres zu gedenken: die bedeutende Hebung der Stipendienstiftung. Ein rühmlich bekannter edler Gönner unserer Sache hat sich abermals dieser Stiftung angenommen und einen Aufruf erlassen, der, durch den allgemeinen Verein vermittelt, der bis dahin ziemlich Vernachlässigten bedeutende Spenden zugeführt hat. Da diese Stiftung uns unaussprechlich am Herzen liegt, so danke ich hier dem edlen Gönner, danke dem angesehenen Künstler, der den Aufruf mit unterschrieb und sich der Mühe seiner Verbreitung unterzog, und danke dem Verein für die Vermittelung an die Mitglieder und für die Spenden. Wir konnten in diesem Jahre eine weit grössere Anzahl freier Eintritte verteilen als

sonst und wie das uns beglückt, brauche ich wohl nicht besonders zu erwähnen. Dazu kommt, dass durch die Gnade hoher fürstlichen Gönner aus verschiedenen deutschen Landen Stipendiaten uns huldvoll zugesendet worden sind, meist aus dem Lehrer- und Musikerstand, sodass wir hoffen dürfen, dass durch die Eindrücke, welche diese Besucher hier erhalten, auch in den weitesten Schichten unseres Volkes der Gedanke von Bayreuth einen Eingang finden wird.

Zu der Verbreitung dieses Gedankens tragen ebenfalls diejenigen wesentlich bei, welche seit langen Jahren in der Presse unermüdlich das unterstützen, was wir hier vertreten. Ich müsste des Undankes geziehen werden, wenn ich hier einen Namen nicht hervorhöbe, der mit der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar in Zusammenhang steht und seit diesen Zeiten des Aufkeimens unserer Sache mit ihr in enger Verbindung blieb: den Namen Richard Pohl's. Mit diesem Namen muss ich mich des Raumes halber begnügen und nur im stillen der anderen gedenken, die unser Werk draussen fördern und uns das Weiterschreiten erleichtern. Man sagt mir, dass sie noch in der Minderzahl seien. Dies erhöht ja für uns den Wert ihres mutigen Eintretens. Hie und da wurde mir durch die Jahre hindurch von Böswilligkeit und absichtlicher oder absichtsloser Verkennung unseres Strebens und der Schwierigkeiten, denen es ausgesetzt ist, gesprochen. Abgesehen von der Wehmut, welche uns wohl immer bei der Wahrnehmung menschlicher Bosheit und Verkennung beschleicht, hat mich ein eigenes Gefühl bei diesen Andeutungen angewandelt. Ich könnte es als freundlichen Aberglauben bezeichnen, wie er der alten Welt etwa zu teil gewesen sein mag, wenn sie den Neid der Götter für irgend eine Errungenschaft durch Leidenswilligkeit zu beschwichtigen suchte, so will ich denn gern in diesem feierlichen Jahre sogar das Unerfreuliche als — in einem wundersamen Sinne — zu unseren Gunsten mitwirkend betrachten. Hier berührt sich Scherz und Ernst, wofür ich um nachsichtige Aufnahme bitte, indem ich diese Erwiderung zu ihrem Schluss führe.

Die Gemeinsamkeit der Arbeit habe ich darin zu schildern gesucht. Diese Gemeinsamkeit ist es, welche unser Werk hervorbringt: mein Anteil daran ist nicht bedeutender, als der eines jeden, der es redlich mit Bayreuth meint und auf seine Weise und in seinem Bereiche ihm dient. Es ist meine erhebende Überzeugung, dass, wenn ich heute die Augen schlösse, unser Werk weitergeführt werden und gedeihen, und dass mein Verschwinden kaum bemerkbar sein würde. Dieses auszusprechen, fühle ich mich angesichts des Wohlwollens, welches mir durch die geschätzten Herren des Vereines in so überaus liebenswürdiger Weise bekundet worden ist, gedrungen.

Nun wollen wir alle unter Gottes Beistand weiter arbeiten und uns der Aufgabe, die uns geworden ist, durch den Ernst unserer Gesinnung würdig zeigen.

Dem Verein verbleibt nach wie vor ein bedeutendes Feld der Thätigkeit, die Verbreitung des Verständnisses für das, was wir hier anstreben. Nochmals dankbar des Zeichens seiner Sympathie gedenkend, füge ich für Sie, hochverehrte Herren, welche das Schreiben unterzeichneten, den Ausdruck meiner Erkenntlichkeit für ihr langjähriges, treues Festhalten an unserer Sache, sowie für die Beweise persönlicher Gewogenheit hinzu und schliesse mit dem Ausdrucke meiner vollkommensten Hochachtung und Ergebenheit.

Bayreuth, 31. Juli 1906. Cosima Wagner.

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.*)

Von Moritz Wirth

(Fortsetzung.)

Der zweite Auftritt brachte endlich die mit Spannung erwartete Aufklärung, wie Bayreuth die Walhallfrage gelöst, oder sagen wir zunächst lieber nur, in Angriff genommen hätte. Vor allem muss ich die bedauerliche Ungunst meines Platzes wieder in Rechnung ziehen. Derselbe erlaubte mir von dem hinteren Bilde nur so viel, dass ich am Schlusse noch den Regenbogen hinter dem Vorberg verschwinden sah. Alles Höhere blieb mir verborgen· so besonders Walhall und aller Himmel. Auf der Zeichnung reicht dieser zwar noch bis unter den Regenbogen. Allein der Himmel und der von Walhall

Die Walhall-Landschaft, gezeichnet von **Moritz Wirth.**

herunterkommende Bergzug waren auf einer noch hinter dem Vorberg und dem Regenbogen zurückliegenden Leinewand gemalt, so dass sich für meinen von oben nach unten gehenden Blick der Regenbogen nur noch auf der Bergwand abhob. Das Bildchen giebt den allein gültigen Anblick von unten wieder und ist auf Grund sorgfältiger Erkundigungen entworfen. Insbesondere ist mir ausdrücklich versichert worden, dass unter dem Bogen noch Himmel, über dem Donnerstein aber keine Bergwand, sondern ebenfalls nur noch Himmel zu sehen gewesen sei. Da diese Auskunft zu Gunsten des Entwerfers der Dekoration, des Herrn Prof Brückner ist. so ist die Zeichnung darnach gestaltet worden. Nur

*) Der Anfang dieses Aufsatzes befindet sich in Heft 49—52 des II. Jahrgangs der R. K., die zum Preise von Mk. 1,— zu haben sind.

für Walhall will ich nicht einstehen, mein Gewährsmann dürfte sie mehr nur schematisch gezeichnet haben, jedoch mit genauer Beachtung des Raumes, den sie im Bühnenbild ein-

Die Walhall-Landschaft in Bayreuth 1896.

nahm. Welchen in seiner Art grossartigen Bau Herr Prof. Brückner hier im Sinne gehabt hat, mag man aus dem Lichtdruckentwurfe ersehen. Ich halte aber die Angabe für

richtig, dass auf dem Bühnenbilde Walhall weiter nach links gerückt gewesen sei und in Folge Raummangels nicht den stolzen Eindruck wie auf dem Entwurfe gemacht habe. Die grosse Kuppel in ihrer Begleitung von kleineren Kuppeln und Küppelchen ist jedoch für das Bühnenbild sicher bezeugt.*)

Prüfen wir jetzt die dramatische Zweckmässigkeit der Bayreuther Walhalllandschaft. Da ist es nun merkwürdig, zu sehen, dass auch sie ganz von dem Regenbogen abhängt. Herr Prof. Brückner hatte offenbar seinen Ehrgeiz darein gesetzt, keinen buntfarbigen, an einer Felswand emporkriechenden Bergpfad zu liefern, sondern einen wirklichen, das Thal kühnen Schwunges überspannenden Brückenbogen. Dazu musste denn das Thal schräg gelegt werden, was noch den Vorteil der meiningischen schrägen Linie brachte. Man möchte, wenn man nur das Bühnenbild betrachtet, Herrn Prof. Brückner gern auch noch das Bestreben zuschreiben, dass er durch Öffnung des sonst die ganze hintere Leinewand einnehmenden Bergrückens auch möglichst viel Himmel habe erobern wollen. Es wäre dies eine völlig dramatische Absicht gewesen (Entd.**) S. 130 ff.), was sich von seinem Regenbogen noch nicht sagen lässt. Allein auf dem Entwurfe wird der für den Himmel verfügbare Raum fast ganz durch eine mächtige Weltesche ausgefüllt, um die herum auch einige weissliche als Nornenquell zu deutende Striche eben merklich sind. Dass diese sonst unvermeidliche Esche der Bühne erspart blieb, dürfte meine Mitteilung (Entd. S. 57) bestätigen, dass ihre Erfindung nicht Wagner, sondern dem Maler der ersten Nibelungendekorationen, Herrn Prof. Hoffmann in Wien, angehöre. Frau Wagner, der wir wohl die Beseitigung des von vielen schmerzlich vermissten Weltbaumes zu verdanken haben, scheint aber ihrerseits seine Unzulässigkeit von Wagner nur als abgerissene Äusserung empfangen zu haben. Dass auch sie sich der Wichtigkeit des nunmehr eröffneten grösseren Stückes blauen Himmels bewusst gewesen wäre, war wenigstens aus dem Kostüm Wotans nicht zu ersehen. Übrigens ist noch zu bemerken, dass durch diesen Regenbogen, soweit er auch auf der Bühne zurückgeschoben war, Walhall doch ebenfalls so weit vorn festgehalten wurde, dass ein geschichtlich-phantastischer Stil (eine Art Alhambra) nötig, die von Wagner aber einzig gewollte Wolkenburg (Entd. S. 77 ff.) unmöglich wurde. Walhall machte denn auch nur den Eindruck eines auf einem Berggipfel durch eine besondere Laune hinaufgebauten Hauses, das aber auch anderswo stehen konnte. Ebensowenig war trotz allem Durchblick dem Rhein entlang eine freie Gegend auf Bergeshöhen erreicht. Richtig war wieder, dass das Wasser des Rheines nicht gesehen wurde. Der Zug des Thales war durch feinen Nebel bezeichnet, der auf der Zeichnung unter dem Bogen durch eine punktierte Stelle angedeutet ist. Dass der Gesamteindruck ein sehr malerischer gewesen sei, will ich zugeben, ich konnte von meinem Platze aus nicht darüber urteilen. Zu besserem Verständnisse des eben Gesagten wolle man noch meinen Entwurf der Walhalllandschaft mit der Zeichnung der Bayreuthischen vergleichen, wobei ich wegen der bei mir eingezeichneten Linien und Buchstaben, sowie für das genauere Verständnis des Bildes auf Entd. S. 77—110 und 212—223 verweise. Die Vergleichung dürfte vor allem ergeben, dass wir uns bei Herrn Prof. Brückner noch gar nicht „auf“ Bergeshöhen befinden. Weil bei ihm der freie Blick nach hinten nur

*) Es ist sehr zu bedauern, dass Herr Prof. Brückner nicht genaue Nachbildungen der wirklich auf der Bühne ausgeführten Dekorationen herausgegeben hat, sondern nur die noch verschiedentlich abgeänderten Entwürfe dazu. Man weiss jetzt niemals, was war Bühne, was Entwurf. Seine Veröffentlichung ist dadurch zur Hälfte entwertet, für den, der die Bühnenausführung gesehen hat, vielleicht noch mehr. Brachten im einzelnen Falle die Bedürfnisse der Aufführung erhebliche Abänderungen des Entwurfs, wie im Walhallbild, so hätte dieser immer noch als zweites Blatt beigegeben werden können. Herr Prof. Brückner hat nicht beachtet, was Herr v. Wolzogen an seinen Lichtdrucken zwar lobt, aber auch zu wünschen übrig lässt: dass „von dem grossen Kunsterlebnisse in Bayreuth für die Anschauung, streng genommen, nur das Abbild des dekorativen Theiles fortleben“ könne, „und dass die hier dazu dargebotene Möglichkeit dem Festspielbesuchern vor allem empfohlen werden“ dürfe. Von Herrn v. Wolzogen leider wieder einmal erst gelobt und dann besehen. Herr Prof. Brückner giebt seine Bilder wenigstens wörtlich richtig als „Entwürfe.“

**) Wie schon früher bemerkt, wird im folgenden mit „Entd.“ stets auf meine Schrift „Die Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen“. Leipzig, Constantin Wilds Verlag, 1896, verwiesen. Selbstanzeige derselben siehe 2. Jahrg., S. 1364 der R. K.

dem Rheinthal verdankt wird, so stehen wir auch noch viel zu sehr innerhalb der Thalwände, als dass hier von einer Erfüllung der Wagnerschen Vorschrift die Rede sein könnte. Hätte aber Herr Prof. Brückner sogar die Höhe, auf der seine Walhall thront, senkrecht nach dem Rhein herabfallen lassen, statt sie schräg nach dem Donnerstein herunterzuleiten, so würden wir immer nur zwischen Thalwänden entlang und besten Falles aus einer wenig über dem Spiegel des Flusses befindlichen Höhe auf eine vom Rhein durchflossene Ebene hinuntergesehen haben. Man erkennt ohne weiteres, dass im Gegensatze dazu bei mir der freie Blick nach hinten nicht durch eine Durchbrechung der hinteren Thalwand, sondern durch eine solche Erhebung über sie bewirkt wird, dass wir über sie (c—d) und noch über viele andere dahinter liegende Berggipfel und Bergzüge hinwegschauen. Welchen Wert diese Erhebung und das dadurch bewirkte Bild der Gegend für Wagner besass, zeigt folgende Stelle der Ges. Schr. (IV, 361), auf die ich nachträglich aufmerksam gemacht worden bin: „Ich fühlte mich ausserhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wollüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken." Die Rolle erscheint wie der erste Entwurf zur Walhalllandschaft, deren wesentliche Teile sie bereits enthält, bis auf das hier als „Einsamkeitsgefühl" bezeichnete grosse Schweigen (Entd. S. 92) und das in der weiteren Ausdeutung sich ebenfalls einstellende „monumentale Eisgebilde", dessen Ausdeutung schon einige Züge des für diesen Besitz die Liebe opfernden Wotans enthält. — Und noch viel später schreibt Wagner an Friedrich Nietzsche über dessen „Geburt der Tragödie" (Ges. Schr. IX, 350): „Wir blickten von der Bergeshöhe in die weiten Ebenen hinaus."

Hiermit wäre zusammengefasst, worin das Walhallbild von Bayreuth seinen vielen Vorgängern glich und worin es über manche von ihnen hinausging. Leider aber hatte es auch seine schweren dramatischen Fehler. Die Wendung des Rheines nach rechts hinten machte es unmöglich, die Riesen von rechts her kommen und dorthin abgehen zu lassen. Je weiter sie nach rechts gegangen wären, desto weiter hätten sie bis zu des Rheines Wasserfurt gehabt, die doch nach Loges Rede ganz nahe sein muss. Man liess sie also so kommen und gehen, dass der auf dem Plan angedeutete Weg für sie anzunehmen war. Dadurch fliesst aber das durch Walhall bezeichnete Gebiet der Götter mit dem der Riesen unklar in einander. Walhall liegt wo möglich gar als eine Art Zwingburg in Riesenheim! Das ist nun durchaus falsch. Neben dem privatrechtlichen Vertrag zwischen Wotan und den beiden Brüdern wegen Erbauung der Burg bestehen noch staatsrechtliche Verträge. Fasolts Rede, besonders aber die Stelle: „Bandest uns Freie zum Frieden du," die an sich doppeldeutig sind, erhalten doch ihre Erläuterung dadurch, dass Wotan es ablehnt, bei der Teilung des Hortes zwischen Fasolt und Fafner Richter zu sein. Das hätte er nicht gekonnt, wenn die Riesen seine Unterthanen, er ihr Gerichtsherr, gewesen wären. Sie sind also auch jetzt noch Freie, Riesenheim ist ihre ihnen auch staatsrechtlich zu eigen gehörende Mark, und der Friede, durch den Wotans Macht bedingt und wohl bedacht worden ist, ist ein staatsrechtlicher Vertrag, durch den der Gott höchstens eine solche Gewalt über die Riesen und ihr Land erhalten hat, wie auch der Kaiser sie über die Reichsfürsten und deren Gebiete besitzt. Daher sagt er auch selbst als Wanderer: „Fasolt und Fafner, der Rauhen Fürsten, neideten Nibelungs Macht," was sich doch nur auf die Zeit des „Rheingolds" beziehen kann. Es ist aber wichtig, dass in dieses vollkommen klare Verhältnis keine Trübung und Verwirrung hineingebracht werde, da wir in ihm ein Beispiel vor uns haben, wie sich Wotan durch Verträge die Welt gewann, und wie er durch diese zugleich Herr und ihnen Knecht ist. Wenn nun die Dekoration des Herrn Prof. Brückner hier gleichwohl eine Störung verursacht hat, so kann das nur auf die fehlende Belehrung durch Frau Wagner und auf die ihr selbst fehlende Einsicht in den Sachverhalt zurückgeführt werden.

Der zweite dramatisch wichtige Fehler des Bayreuther Walhallbildes bestand darin, dass der Rhein auch links noch viel zu weit hinten floss. Ich bin ausdrücklich und vollkommen glaubwürdig berichtet worden, dass die zwischen den kleinen Felszacken und dem Rhein befindlichen Bäume den Eindruck des Entfernten machten und dass der Ab-

stieg der Riesen als nicht sehr steil anzunehmen gewesen sei. Hiermit ist aber der von mir, Entd. S. 78/79, angezeigte Fehler begangen. Wie können wir den Gesang der Rheintöchter so deutlich hören, wenn er über einen ganzen Wald herüber schallen muss, wie auch kann Loge ihnen auf solche Entfernung bequem zurufen? Endlich jene wichtige, nur von Loge leise angedeutete, nur von uns, die wir hier ganz griechischer Chor zu sein haben, klar zu erschauende Möglichkeit, dass Wotan den Handel mit Fafner sofort zu aller vollster Zufriedenheit lösen könnte, wenn er den Ring den Rheintöchtern hinunterwürfe (Entd. S. 194, 200), muss uns und dem Drama entgehen. Nur der unmittelbar unten am Absturze fliessende Rhein kann uns und Wotan an diese Möglichkeit mahnen, so dass ihre Nichtgewahrung und Nichtbenutzung durch Wotan ein Stück seiner Tragik ausmachen. Herr Prof. Brückner hat aber wohl den Fluss links nicht näher an den Standplatz der Götter herangezogen, weil er, abgesehen davon, dass er die Notwendigkeit dazu nicht eingesehen haben wird, dann entweder Walhall und den Regenbogen nicht soweit hätte zurückschieben können, oder dem einen Vorberg noch einen oder zwei andere hätte vorlegen müssen. Beides hätte ihm aber sein schönes Bild gestört. Die Einsicht der Oberleitung, die hier Wandel hätte schaffen müssen, versagte aber nicht minder.*)

Sind nun diese beiden Fehler des Bayreuther Walhallbildes schon schlimm genug, so wurden sie doch noch bei weitem überboten durch die geradezu unglaubliche Verkehrtheit des Donnersteins. Er war an der Stelle, wo die Treppe zur Versenkung für die Riesen ansetzte, mindestens anderthalb Manns hoch. Auf dem Bühnenboden nahm er, wie der Grundriss zeigt, ungefähr das rechte Hinterviertel ein. Von dieser Höhe her und auf dem für die Götter angedeuteten Weg liess man nun Loge sowie die Riesen auf die Bühne gelangen, die letzteren auch mit Freia wieder abgehen und zurückkommen. Von meinem hohen Sitze aus sah ich die genannten Personen auf der aus der Versenkung heraufführenden steilen Treppe sich bewegen, so dass es meine Verwunderung erregte, warum sie nicht von ihrem Aufstieg aus über ein kleines Felsstück hinweg sogleich auf den Bühnenboden herübertraten, und umgekehrt, statt einen so beschwerlichen Umweg zu machen. Vielleicht aber war dieser Aufstieg für die Zuschauer unten hinreichend mit Felsen verkleidet und dieser Fehler also nicht zu rechnen. Das Schlimmste aber war die Masse Raumes, die das Bauwerk dem Standplatz der Darsteller entzog. Es begab sich infolge dessen das schier Unglaubliche, dass das ganze Spiel der Darsteller, mit ganz geringfügigen Ausnahmen, auf die linke Seite der Bühne beschränkt war. Nur die Riesen standen, als sie unbeschädigt waren, einmal rechts, auch ging dort die Erzählung von den goldenen Äpfeln vor sich. Desgleichen verirrte sich Wotan auf der Suche nach Loge, unmittelbar vor Frohs und Donners Ankunft, einmal in die rechte vordere Ecke. Endlich im 4. Auftritt sass Alberich, und später Loge, auf dem rechts vorn liegenden Steine. Das war aber auch alles. Gruppierungen vollends waren regelmässig mit ihrem hinteren Ende in den links hinten vom Donnerstein noch übrig gelassenen Raum eingeklemmt und erstreckten sich infolge dessen auch bloss auf der linken Hälfte der Bühne nach vorn. Man hatte eben den linken hinteren Winkel noch mit nötig; dies aber einmal zugegeben, so durfte es nicht angegangen sein, die Gruppen um die Ecke des Blumenlagers herum nach rechts zu auszudehnen. Es war mithin der so gewaltig sich ausbreitende Donnerfels nebst noch ausserdem höchst überflüssig hinzukommendem Blumenlager die Ursache, die eine künstlerisch richtige Verteilung der Personen auf der Bühne, eine wohl abgemessene Ausfüllung des Bühnenrahmens mit den Personen der Handlung schlechterdings verhinderte. Wenn man auch von der Unmasse einzelner Fehler, die ich noch anzuführen haben werde, ganz absehen und sie alle als nicht vorhanden annehmen will, so geht doch durch beide Walhallauftritte als alle Einzelheiten beherrschender und beeinflussender Haupt- und Grundfehler die Zusammendrängung des Spieles auf der

*) Dass der Rhein links für den Zuschauer so weit zurückzutreten schien, geht aus dem Grundrisse nicht hervor. Dieser giebt die Lage der einzelnen Örtlichkeiten, des Donnersteins, des Regenbogens, der Burg usw. so wieder, wie sie auf dem Bühnenboden wirklich war, nicht wie sie mit Hilfe der malerischen Perspektive dem Zuschauer scheinen sollte. Für diese scheinbare, für das Drama aber als wirklich zu betrachtende Lage müsste eigentlich noch ein zweiter Plan gezeichnet sein, auf dem dann der Wald, der Rhein, der Vorberg, Walhall nebst dem Regenbogen viel weiter nach hinten rücken würden.

linken Seite hindurch. Hiergegen wären auch der beste Regisseur und die besten Darsteller ohnmächtig gewesen. Was aber eigentlich diese geradezu ungeheuerliche Verpfuschung des ganzen lebendigen Spieles dieser beiden Auftritte bewirkte, ist nicht recht klar. Die übrige, oben auseinandergesetzte Anlage des Bühnenbildes drängte keineswegs dazu. Der Weg der Götter konnte bescheiden rechts seitwärts zu einem ebenfalls rechts weit hinten befindlichen Felsen für Donner und zu dem noch weiter hinten einsetzenden Regenbogen emporführen. Und wenn man Loge und die Riesen nicht so ganz glattweg aus ihrer Versenkung auf den Bühnenboden herauftreten lassen wollte, so konnte für sie hinten immer noch eine kleine Erhöhung geschaffen werden, von der sie zu den Übrigen herabschritten. Die Mitte der Bühne wäre auf diese Weise hier wie überall für ein gut verteiltes Spiel der Darsteller zu retten gewesen. Freilich konnte so etwas auch nur in Bayreuth geschehen, wo zwar nicht die Kasse, wohl aber die nötige Einsicht ein geradezu groteskes Defizit aufwies. (Fortsetzung folgt.)

Von den beiden letzten Aufführungen des „Ringes“ in Bayreuth.

Die diesjährigen Aufführungen des „Ringes“ in Bayreuth mussten bei Freund und Feind Erinnerungen an seine ersten Aufführungen im Jahre 1876 wecken. Die Wenigen, welche damals mit Vertrauen in die Zukunft geblickt und eine Wiederholung des Werkes an der Stätte seines ersten Erscheinens nicht zu den Unmöglichkeiten gerechnet hatten, konnten mit Recht auf die sichere Leitung ihres Gefühls stolz sein. Die grosse Menge suchte ihre frühere Gesinnung, ebenfalls mit Recht, einer wohlthuenden Vergessenheit anzuvertrauen. Sie tröstete sich über den Irrtum ihrer unfreundlichen Weissagungen mit der Erwägung, dass infolge der veränderten Zeiten selbstverständlich auch Bayreuth den „Ring“ unter die dort gegebenen Werke aufnehmen und ihm damit zu der früher angezweifelten Wiederholung verhelfen könne, da ausser grösseren und kleineren gut unterstützten Hoftheatern selbst Stadttheater, die aus eigenen Mitteln erhalten werden müssten, ihn schon mehrfach und sogar ohne Strich gegeben hätten. Es könne sich nur darum handeln, was Bayreuth zu leisten im stande sei, ob es bei einem Wettlaufe mit den berühmten „Musteraufführungen“, welche wie Pilze aus der Erde schiessen, den Preis davontragen würde. Von einem Punkte war und ist nirgends mehr die Rede: von der Bedeutung oder Berechtigung des Werkes selbst. Und gerade über die Antwort auf diese Frage hatten sich vor zwanzig Jahren die Leute ihre edlen Köpfe zerbrochen und selbst gescheidte Leute, die doch hätten wissen können, dass die Macht des Genius zermalmend über alle Kritik hinwegschreitet. Wo sind die mit Jubel aufgenommenen Witze eines Paul Lindau geblieben? Wer hört noch im Ernst auf die Busspredigten eines Eduard Hanslick? Und doch hatten diese Herren und ihre Genossen eine andächtige Zuhörer- und Leserschar gefunden, von welcher heute nicht ein Mitglied bedauert, dass jene haben verstummen müssen. Ob sie wohl in den erinnerungsreichen Tagen dieses Sommers forschend in ihre Chroniken von 1876 geblickt haben, um sich den Grund aufzufinden, warum sie sich damals „bis aufs Blut“ gequält und geschunden haben? Sie haben freilich „keinen Lohn noch Dank davon“ gehabt und auch keine Nachfolger nach dieser Richtung hin gefunden, aber nach einer andern. Kann jetzt an der Thatsache nicht mehr gerüttelt werden, dass der „Ring“ zu den bleibenden Grossthaten des deutschen Geistes gehört, so darf desto eifriger an seiner Darstellung, besonders in Bayreuth, herumgetastet werden. Ein Herumtasten deutet jedoch auf eine Unsicherheit im Urteile hin, und eine solche tritt beim Überblick über die gesamte Thätigkeit der Presse auch hervor. Abgesehen von den Übertreibungen sowohl im Lob wie im Tadel, welche mehr aus der persönlichen Stellung der Berichterstatter zu einzelnen Mitgliedern

oder zu der ganzen Sache hervorgegangen sind, finden sich auch in den sachlichen Darlegungen solche Widersprüche, dass die Festspielleitung, wenn sie wirklich die gutgemeinten Ratschläge befolgen wollte, viel Zeit und Mühe verschwenden müsste, um den Ariadnefaden zu finden, welcher sie aus diesem Labyrinthe herausleiten könnte. Als der Schöpfer des „Ringes" und des Festspielhauses nach den Ereignissen des Jahres 1876 zum erstenmale Gelegenheit nahm, in den „Bayreuther Blättern" von 1878 seine Ansicht über das Erreichte und noch Unerreichte zu äussern, legte er in deutlichster Weise den Grund zu der einzig möglichen Stellungnahme, welche den Aufführungen in Bayreuth gegenüber einzunehmen ist. Wenn die Riesenaufgabe, welche die Wiederbelebung des „Ringes" nach dem Tode seines Schöpfers in sich schloss, so weit gelöst worden ist, dass trotz allen Widerstrebens im grossen und ganzen eine allgemeine Anerkennung Platz greifen konnte, so muss der Geist, aus welchem heraus jene Aufgabe ihre Lösung gefunden hat, doch kein irregeleiteter gewesen sein. Und wenn dies nicht der Fall gewesen ist, so werden auch die Schwächen, welche bei solch einer Fülle von Einzelheiten leicht auftauchen können, gerade an der Stelle in erster Linie erkannt worden sein, wo jener Geist gewaltet hat. Aus dieser Erkenntnis heraus werden sie auch ihre Beseitigung finden. Darüber dürfte kaum noch ein Zweifel herrschen, dass Bayreuth seine Feuerprobe trotz aller gegenteiligen Ansichten bestanden hat. Es braucht nur an das Jahr 1886 erinnert zu werden, welches für die Zukunft der Festspiele entscheidender war als das Jahr 1876. Als zum erstenmale das Wagnis unternommen wurde, ohne die allgewaltige Leitung des dahingeschiedenen Meisters ein Werk in seinem Sinne in den Rahmen des Festspielhauses einzufügen, als der „Tristan" seinen Einzug in Bayreuth halten sollte, da musste es sich zeigen, ob an eine Fortführung der Sache gedacht werden konnte oder nicht. Und hat nicht diese That die Entscheidung siegreich herbeigeführt? Wenn eine solche That möglich gewesen ist, so muss man in Bayreuth „der Natur noch auf rechter Spur" sein.

Eine erste Aufführung, und wenn sie noch so gut vorbereitet worden ist, trägt immer doch mehr oder weniger den Charakter einer Generalprobe vor dem Publikum. Es sollten daher die Kunstrichter immer erst ihr Votum nach der zweiten oder gar nach der dritten Aufführung abgeben, namentlich an einem Orte, wo nicht, wie an den übrigen heutigen Theatern, in dem Bewusstsein gearbeitet wird, dass mit einer einmaligen Feststellung der Darstellung eines Werkes diesem gerade genug Ehre angethan worden ist. Wer zu einer ersten Aufführung nach Bayreuth kommt, sollte doch des Vorganges im Jahre 1882 eingedenk oder wenigstens davon unterrichtet sein. Der „Parsifal" wurde damals vierzehnmal gegeben, und wer das Glück genossen hat, sowohl den ersten wie auch den spätern und letzten Aufführungen dieses Werkes in jenem Jahre beizuwohnen, konnte gewahr werden, wie sich allmählich erst die Absichten des Meisters in den einzelnen Mitwirkenden offenbarten, da sie nur langsam in ihnen zu lebendigem Bewusstsein auszureifen begannen. Hieran könnte es auch deutlich werden, wie gefährlich es ist, sich auf eine sogenannte „Tradition aus eigener Erfahrung" zu berufen. Eine solche kann nur dann Geltung gewinnen, wenn es sich um thatsächliche, sinnwidrige Entstellungen einer Scene oder eines ganzen Werkes handeln würde, und derartige Vergehen wird wohl kein Vernünftiger den Hütern der Bayreuther Sache vorwerfen wollen. Der grösste Teil der Ausstellungen an der nun gewonnenen Neubelebung des „Ringes" in seinem ursprünglichen Heim gründete sich auf Beobachtungen, die bei dem Besuche der ersten diesjährigen Aufführung gemacht wurden. Wie anders wohl hätten die Berichte gelautet, wenn sie aus den spätern Wiederholungen geschöpft worden wären! Auch in diesem Jahre wurde die unermüdliche und ununterbrochene Arbeit belohnt, indem sie viel reifere Früchte zeitigte. Und die Zuhörer selbst wuchsen, denn vieles, was ihnen anfänglich befremdend entgegengetreten war, erschien ihnen ganz natürlich und selbstverständlich, besonders in der Gestaltung der Dekorationen und in der Zeichnung der Kostüme, wenn auch in den letzteren Änderungen noch vorbehalten bleiben mussten.

Im vierten „Ringe" vereinigte sich das Interesse sowohl der Teilnehmer wie auch der Mitwirkenden auf die Leitung des Sohnes des Gründers von Bayreuth — natürlich

von Bayreuth in künstlerischem Sinne gefasst, was kaum noch besonders betont zu werden braucht, da heute unter „Bayreuth“ nicht eine Stadt im gewöhnlichen Sinne, sondern ein deutsches Unternehmen verstanden wird. Als Siegfried Wagner vor ein paar Jahren seine Laufbahn als Orchesterleiter begann, blieben ihm die Steine nicht erspart, welche einer jeden neuen Erscheinung in den Weg geworfen werden. Es fanden sich nur wenige, welche mit Hans Sachs zu rufen wagten: „Verliess er unsre Gleise, schritt er doch fest und unbeirrt.“ Und fest und unbeirrt nahm er den Taktstock von Bayreuth in die Hand und führte die Leitung des „Ringes“, durchdrungen von der Grösse seiner Aufgabe, zu Ende. Hat er damit sein Erbe zu eigen genommen, so wird er es auch in dem Bewusstsein weiter hüten und verwalten, dass hier der Schlüssel zu einer reichen Entfaltung der deutschen Kunst verwahrt liegt. Da in diesem vierten „Ringe“ auch alle jüngeren Kräfte, deren Anleitung ganz besonders Sache der Festspielleitung gewesen ist, beschäftigt waren, so gewann diese Aufführung an Einheitlichkeit des Styles wohl besondere Bedeutung. Wie sehr diese Einheitlichkeit notwendig ist, bedarf keiner weiten Erörterung. Wie leicht sie gestört werden kann, das bewies die hochbedeutende Darstellerin der „Brünnhilde“, deren Leistung eine ganz gewaltige geworden wäre, wenn nicht verschiedene Einzelheiten ganz aus dem Rahmen des Ganzen herausgefallen wären. Es ist um so mehr zu bedauern, als gerade diese Künstlerin die gesangstechnische Seite dieser riesigen Partie in einer Weise beherrscht, dass das Wort „Meisterleistung“ hier in seiner wahren Bedeutung gebraucht werden darf, denn alle anderen Vertreterinnen der „Brünnhilde“ können an dieser Ausführung lernen, wie nur die gewissenhaftesten gesangstechnischen Vorstudien eine Künstlerin befähigen, an die Lösung dieser Aufgabe heranzutreten.

Es sind viele Vergleiche zwischen den ersten und den diesjährigen Aufführungen des „Ringes“ in Bayreuth angestellt worden. Nirgends wurde des „Rückblickes“ gedacht, welchen der Schöpfer selbst auf jene ersten „Bühnenfestspiele“ geworfen hat. Und doch enthält gerade dieser „Rückblick“ eine wunderbare Beurteilung der einzelnen Leistungen in ihrer Bedeutung für die ganze Darstellung. Besonders die ausführliche Darlegung der Rolle des „Wotan“ hätte die Grundlage für einen Vergleich mit dem damals und jetzt Erreichten bieten können. “Wem hatte es mehr als mir vor der Möglichkeit gezagt, die enorm ausgeführte, fast nur monologisch sich gestaltende Scene des „Wotan“ im zweiten Akte der „Walküre“ in ihrer Vollständigkeit einem Theaterpublikum vorführen zu können? Ich möchte zweifeln, ob der grösste Schauspieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur recitierte Durchführung dieser Scene gegangen sein würde, und habe ich allerdings gerade hier die belebende, das Vergangenste deutlich vergegenwärtigende Macht der Musik erproben dürfen, so lag gerade wiederum in der ungemeinen Schwierigkeit, der hier so neuen Anwendung des musikalischen Elementes vollkommen Herr zu werden, die fast erschreckende Aufgabe, welche Betz in einer so vollendeten Weise löste, dass ich mit dieser seiner Leistung das Übermässigste bezeichne, was bisher auf dem Gebiet der musikalischen Dramatik geboten wurde.“ Wenn so jene grosse Scene durchgeführt wird, so wird auch ihre Bedeutung für den ganzen „Ring“ zum Bewusstsein gelangen, und sie nicht mehr zu „lang“ gefunden. Dieses Gefühl der „Länge“ weiss ausser jenem ersten Vertreter des „Wotan“ wohl nur noch Fritz Plank zu bannen und nur seine Darstellung könnte zu einem Vergleiche mit jener des Betz veranlassen.

Nach unendlichem Jubel, welchen der fünfte „Ring“ unter Hans Richter hervorgezaubert hatte, wurden für dieses Jahr die Pforten des Festspielhauses geschlossen. Ob im nächsten oder erst im übernächsten Jahre die Wiederholung des „Ringes“ stattfinden wird, darüber war beim Schlusse der diesjährigen Aufführungen noch keine endgültige Entscheidung getroffen worden. Möge auch der Zeitraum ein kürzerer oder längerer sein, auf jeden Fall sollte er von den übrigen deutschen Theatern dazu benützt werden, um an die Aufführung des „Ringes“ mit jener Gewissenhaftigkeit heranzutreten, wie sie von jenem fränkischen Festspielhügel herab auf das eindringlichste gepredigt worden ist. Was dort Neues geschaffen wurde, würde gar nicht so viel Aufsehen gemacht haben, wenn bisher die Vorschriften des Meisters zunächst auf das Genaueste geprüft und befolgt worden wären. Darin liegt doch nur eine stylgemässe Aufführung eines Werkes,

wenn die Absichten seines Schöpfers verwirklicht werden! Und hat Richard Wagner mit den seinigen etwa hinter dem Berge gehalten? Hat er sich die Mühe gegeben, sie deutlichst zu offenbaren, so mögen die zur Verdeutlichung jener Werke Berufenen sich eine gleich grosse Mühe geben, sie kennen zu lernen und sie sich zu eigen zu machen. Dann wird die Kluft, welche das Bayreuther Festspielhaus noch von den andern deutschen Theatern trennt, sehr bald überbrückt worden sein. Eduard Reuss.

Felix Draeseke.

Deutsch ist, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner

Schnelllebig ist unsere Zeit auch in der Kunst, meteorgleich steigt aus dem Dunkel des Unbekanntseins ein neuer Name auf, zieht leuchtend seine kurze Bahn und die Welt schaut ihn bewundernd, die lärmende Göttin Reklame preist seine Pracht — ein Weilchen nur und er ist zurückgesunken in Finsternis und Vergessenheit und die des blendenden Schimmers bedürftigen Augen der Menschen suchen ein neues Gestirn, das sich nach kurzer Frist doch wieder als Meteor erweist. Und über diesem Kultus künstlerischer Eintagsexistenzen hat man leider nur zu oft derjenigen vergessen, die in stiller majestätischer Ruhe planetengleich ihre Bahn gehen, einzig beherrscht von der Sonne ihres Wesens, der heiligen deutschen Kunst. Diese herrlichen Künstler, denen ihr Schaffen Selbstzweck ist, die es verschmähen, ihre in Stunden heiliger Begeisterung geschaffenen Werke marktschreierisch anzupreisen, die sich nicht der Mode unterwerfen, sondern — und sei es auch einsam — unbeirrt den steinigen Pfad wahrer Kunst weiter wandeln, sie tragen den besten Lohn ihres Schaffens in sich und die treue begeisterte Verehrung eines Häufleins ernster Kunstfreunde ist ihnen mehr wert als das tobende Beifallsgeschrei des Pöbels, den es ja leider auch im Staate der Künstler giebt.

Dresden ist so glücklich, in Felix Draeseke einen Künstler zu besitzen, dem ein grosser Name nicht mühelos in den Schoss gefallen ist, der durch eigne eiserne Kraft zu dem wurde, als den ihn heute die gesamte Kunstwelt schätzt, zu einem der ersten Tondichter in deutschen Landen.

Das sangreiche Thüringen ist unseres Meisters Heimat, am 7. Oktober 1835 erblickte er als Sohn des Hofpredigers Theodor Draeseke in Coburg das Licht der Welt, das Gymnasium seiner Vaterstadt sollte ihn zum theologischen Studium vorbereiten, aber der Wunsch, Musiker zu werden, war in seiner Brust so heiss entbrannt, dass der Vater nach einigem Widerstreben nachgab und den Sohn nach Leipzig sandte, wo er das Konservatorium bezog. Hier war leider damals für einen Feuergeist, wie er es war, nicht der rechte Ort, obwohl Männer, wie Hauptmann, Rietz und E. F. Richter Zierden des Institutes waren, die starre konservative Richtung, die damals die Leipziger Anstalt beherrschte, behagte dem jungen Musiker nicht, dessen lebendiges Naturell sich gegen jeden Zwang kräftig aufbäumte. Immer unhaltbarer wurde Draesekes Verhältnis zum Konservatorium, als er sich mit der neudeutschen Richtung zu befreunden begann, für die er hauptsächlich durch eine Lohengrinaufführung gewonnen worden war. Mit freudiger Begeisterung ergriff er daher die Feder, die Friedrich Brendel, der damalige Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik", ihm voll ehrenden Vertrauens in die Hand legte. In der von Schumann begründeten Zeitschrift, ebenso wie in den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" brach er im jugendlichen Feuer manche Lanze für seine künstlerischen Ideen. Aber diese Thätigkeit als Kämpfer und Kritiker war auch nicht dazu angethan, ihn in Leipzig beliebt und angenehm zu machen. — Ende des Jahres 1856 verliess Draeseke die Lindenstadt und wandte sich nach Berlin zu seinem Freunde Hans von Bülow. Hier vertiefte er sich in das Studium Liszt's und verfasste in rascher Folge

geistvolle Analysen der symphonischen Dichtungen des Weimarer Meisters, die nicht wenig dazu beitrugen, Liszt's Namen als Tonsetzer auch in weiteren Kreisen Anerkennung zu verschaffen. Franz Liszt's treue, dankbare Freundschaft war der schönste Lohn für diese Mühe, und auch Richard Wagner erkannte in dem ihm von Liszt zugeführten jungen Musiker den ernsten, hochbegabten Kunstgenossen. Der Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner enthält viele Stellen, an denen Draeseke mit hoher Anerkennung genannt wird. Nach einem kurzen Aufenthalt bei Wagner in der Schweiz, weilte Draeseke von 1857 bis 1862 in Dresden, doch zog es ihn wieder nach der Schweiz, wo er zu Lausanne in einer Zeit angestrengter Arbeit als Lehrer und Komponist den eignen Weg fand, auf dem er zur Sonnenhöhe seiner Kunst gelangen sollte. Die beiden ersten Symphonien in G und F dur, eine Klaviersonate und das Adventlied enstanden dort, aber die

Felix Draeseke.

Stille des schweizer Aufenthalts, verbunden mit der Anregung der Lehrthätigkeit liess ihn auch mancherlei rein theoretische Arbeiten vollenden. Im Jahre 1873 wurde die erste Symphonie von der kgl. Kapelle zu Dresden unter Rietz' Leitung aufgeführt und der Tondichter, der dadurch aufs glänzendste eingeführt worden war, säumte nur kurze Zeit, nach der sächsischen Residenz überzusiedeln, mit der ihn schon viele freundliche Beziehungen verbanden. Im Jahre 1876 zog er in Dresden ein, hier erlebte er die Freude, von der kgl. Kapelle auch seine 2. Symphonie in meisterhafter Weise aufgeführt zu hören. mehr und mehr wurde der Name unseres Meisters, der unterdessen an der Rollfuss'schen Musikakademie das Amt eines Lehrers der Theorie erhalten hatte, in der musikalischen Welt als Autorität genannt, sodass man seine 1884 erfolgte Berufung ans Dresdner Konservatorium mit aufrichtiger Freude begrüsste. Hier ist der Kontrapunktiker Draeseke auf dem rechten Platze, denn seine Kunst der Polyphonie, die wir staunend in seinen

Werken bewundern, lehrt er durch das eigne stolze Beispiel, und als Tondichter weiss er die Trockenheit, die so oft diesem Studium anhaftet, durch lebensvolle Frische zu ersetzen, sodass seine Schüler in inniger Liebe und Verehrung zu ihm aufschauen.

Den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreichte unser Meister mit der „Tragischen Symphonie", die im Jahre 1886 entstanden und der kgl. Kapelle gewidmet ist. Dieses monumentale Werk zeigt deutlich, dass der ehemalige neudeutsche Schwärmer den Weg zu der Erkenntnis gefunden hat, dass Form und Inhalt eines Kunstwerks sich decken müssen und dass sich wahre künstlerische Freiheit nicht im Aufgeben jeder scheinbar beengenden Form äussert. Der Symphoniker Draeseke verleugnet dabei niemals, dass Liszt sein Lehrvater gewesen, ebensowenig wie man ihn mit Brahms vergleichen kann, vor dem er einen herben, titanenhaften Zug voraus hat — Draeseke zeigt in jedem Satze seine eigne Physiognomie, scharf ausgeprägt in ihrer Eigenart, und wenn an irgend einen erinnernd, so an Beethoven, den Grössten der Grossen. Wie der geistige Inhalt seiner Werke, in denen herbe Grösse mit tiefster Innigkeit und tollstem Humor wechseln, den Vergleich mit Beethoven zulässt, so erscheint ein solcher noch mehr gerechtfertigt, wenn man überlegt, dass Draeseke frei von jeder Manier, von jeder Äusserlichkeit ist, sodass ihn nachahmen als ein Ding der Unmöglichkeit erscheint.

Auf allen Gebieten der Komposition ist unser Meister mit demselben Erfolge thätig gewesen, seine Lieder, seine Klavierstücke, seine Kammermusiken sind Perlen edelster Kunst, sein Requiem eine der erhabensten Schöpfungen der neuen Zeit. Als Dramatiker trat Draeseke mit der Oper „Herrat" hervor, deren unverdient missliches Geschick ihn aber wohl veranlasste, eine zweite Oper „Bertran de Born" im Manuskripte zurückzuhalten. Von seinen anderen Werken erwähne ich 4 geistliche Chöre (Offertorium und Graduale), ein Salvum fac regem, den 93. Psalm — sämtlich a capella (Verlag v. O. Junne in Leipzig.) Der 23. Psalm für Frauenstimmen erschien bei L. Hoffahrt, Dresden, der demnächst auch eine Reihe neuer Lieder unseres Meisters edieren wird. Im Manuskripte liegen ferner vor, eine Sonate für Viola alta und eine akademische Ouverture, sowie Teile zweier Oratorien, denen der Meister gegenwärtig seine ganze Kraft widmet. Das Dresdener Publikum wird die Freude haben, im kommenden Winter ein neues Streichquartett Draesekes in Cis moll von dem Rappoldischen Quartett vortragen zu hören.

Draeseke ist, um mit Goethe zu reden, allzusehr Knopf auf dem Kirchturme, als dass ihn die Dohlen nicht umschreien sollten, er hat den Neid und die Erbärmlichkeit der Menschen oft genug kennen gelernt — aber in seinem Heim, das der trefflichen Gattin treue Sorge zu einer Stätte des Friedens und der Erquickung für ihn geschaffen, im Verkehr mit einem Kreise vertrauter Freunde, vor allem aber in Ausübung seiner geliebten Kunst hat Felix Draeseke, dem es auch an wohlverdienten Auszeichnungen nicht gefehlt hat, jederzeit sich selbst wiedergefunden und so steht er in der Vollkraft künstlerischen Schaffens vor uns als der Typus des ernsten deutschen Künstlers, des Meisters, dem sein Volk gern den Kranz auf den Scheitel drückt. Wie mir der Meister mitteilte, diktiert er gegenwärtig seiner Gattin seine Lebensbeschreibung, die indessen bei seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht werden soll — nun, wir wollen auf sie gern noch recht lange Jahre verzichten, denn der Meister hat uns noch viel zu sagen, und wir haben von ihm noch viel zu hören und zu lernen.

F. A. Geissler.

Litterarischer Teil.

Das junge Deutschland und die Überwindung der Romantik.

Von Dr. Victor Schweizer.

Auf die klassische Periode Goethes und Schillers war die Zeit der Romantiker gefolgt, und diese hatten noch im ersten Viertel des Jahrhunderts die unbestrittene Herrschaft in der deutschen Litteratur.

Gegen die Romantik in den letzten Phasen ihrer Entwicklung trat nun das junge Deutschland auf. Es hatte in dieser Opposition schon manche Vorgänger gehabt, von denen jeder die Romantik an einer anderen Seite angriff. Börne, Heine, Platen, Immermann, auch Menzel und Hauff wären hier zu nennen. Die einen richteten sich gegen die Romantik, insofern sie sich in der Politik als Reaktion breit machte, die andern gingen gegen die Auswüchse derselben in der sogenannten „Restaurationsperiode der deutschen Litteratur" vor. Alle diese Anklagepunkte fassten die Jungdeutschen zu einem letzten grossen Ansturm zusammen, um die Romantik in ihren letzten Wurzeln auszurotten. Die gesamte romantische Weltanschauung war es, gegen welche sie ihre Angriffe richteten. Jetzt bildete sich jener auch uns noch geläufige Begriff der Romantik aus, welcher „alles Unwirkliche und Wesenlose, alles, was zu leben nicht fähig ist und zu leben nicht verdient", in sich befasst. Am klarsten ist derselbe zum Ausdruck gebracht in der bekannten Definition Arnold Ruges, des Herausgebers der Hallischen Jahrbücher: „Ein Romantiker ist ein Schriftsteller, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung und der Revolution entgegentritt, und das Princip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Moral und der Politik verwirft und bekämpft."

Als positive Entgegnung stellte man der romantischen die moderne Welt- und Lebensanschauung gegenüber. Richard Haym schildert sie treffend mit folgenden Worten: „Nicht in nebelhaften Illusionen, in eigensinnigen und seltsamen Gedankenspielen, in rückwärts nach der Vergangenheit zugekehrten Wünschen zu leben, nicht das, sondern nüchternen Verstandes und männlichen Entschlusses die Mächte und Bedürfnisse der Wirklichkeit anzuerkennen, besonnen und geduldigen Muts vorwärts zu schreiten, das gilt uns Heutigen mit Recht als die unabweisliche Forderung der Zeit, in deren Dienst wir gestellt sind."

Dass die Jungdeutschen zu dieser abgeklärten Lebensauffassung nicht auf das erste Mal gelangen konnten, ergiebt sich aus dem ganzen Charakter einer solchen Übergangsperiode. Der Kampf der entgegengesetzten Anschauungen wurde natürlich um so stürmischer, je mehr die Jungdeutschen noch in ihrer eigenen Brust die romantischen Elemente zu bekämpfen hatten. In dieser Richtung liegt die hohe Bedeutung des jungen Deutschlands viel mehr als auf den engeren Gebieten der Politik, Religion oder Moral, wo man so schnell bereit ist, es mit Vorwürfen eines seichten Liberalismus, hohler Freigeisterei und unsittlicher Emancipationsbestrebungen zurückzuweisen.

Mit Recht sahen sie in dieser Weltanschauungsfrage den Kernpunkt sowohl des Lebens als der Kunst. Klar erkannten sie die Schwäche der romantischen und teilweise auch der klassischen Kunstwerke, die in ihrer verfehlten Stellung zum Leben lag. Schroff wiesen sie allen unwahren, dem Leben abgewandten Idealismus zurück und drangen auf engen Anschluss der Kunst an das Leben. Laube formuliert das moderne Kunstprincip in seinen „modernen Charakteristiken" folgendermassen: „Die Wahrheit, die ganze Wahrheit, nur geläutert und gefügt im Sonnenschein des Geschmacks, in der Werkstatt des Schönen, dies ist das Ein und Alles, was wir wollen, und wer das liebt

und wünscht und befördert, der ist unser. Die vielen Nebenbeziehungen, manche äussere Feindschaft, mancher Verhältnisgroll haben die moderne Litteratur in ein vielfach falsches Licht gestellt. Wo sie mit der Revolution, mit der Frivolität, mit dem Glauben in Konflikt geraten ist, da hat man sie zu fassen, sie zu schildern, zu schmähen, zu verdächtigen, zu empfehlen geglaubt. Sie ist aber kein einzelnes, sondern ein allgemeines historisches Moment, nicht diese oder jene politische und religiöse Meinungen sind ihr Wesentliches, nein, sie begegnet vielem zufällig, die unverfälschte Darstellung ist der Mittelpunkt ihres Lebens. Es kommt immer auf die plumpe Unkenntnis hinaus, welche die Gesetze einer Litteratur mit den Gesetzen eines staatlichen und kirchlichen Lebens verwechselt, die just der Litteratur zur Beschreibung anheimfallen. Die Litteratur hat keine Meinung derart, sie ist eine Atmosphäre, — wer schilt den Baum, welcher sich unter dem Winde beugt, die Wolke, welche vor ihm herfliegt, man schelte den Wind, wenn man schelten will, man frage, von wannen er kommt und wohin er geht. Das ist bekanntlich eine alte Frage, und man steht vor der verhüllten Gottheit — so ist's mit der Geschichte und ihrem Ausdruck, der Litteratur."

Das Moderne bei den Jungdeutschen ist also, um unsere heutige Terminologie anzuwenden, die realistische Tendenz, das Bestreben, die auf Irrwege geratene Kunst durch enge Verbindung mit dem Leben wieder ins Geleise zu bringen.

Damit verbindet sich als zweites Hauptmerkmal der Bewegung die Absicht, durch die Kunst selbst das Leben zu reformieren. Sie wollen eine künstlerische Lebens- und Weltanschauung unter die moderne Menschheit bringen. Diese Idee ist übrigens ein Erbe, das die Jungdeutschen von den Klassikern und Romantikern überkommen haben. Die Romantiker hatten aber dieses Erbe, das Ideal einer vollständigen Durchdringung des Lebens mit der Kunst, sehr schlecht verwaltet. Im einseitigen Streben, das Leben vollständig der Poesie unterzuordnen, hatten sie eine unnatürliche Trennung zwischen Leben und Poesie herbeigeführt und dadurch letztere nur in Misskredit gebracht. So lebenskräftig war aber dieses Ideal, dass trotz des Scheiterns der Romantik die Jungdeutschen es doch wieder aufnahmen, wenn auch, wie wir sehen werden, in modifizierter Form. So energisch sie also mit dem Überkommenen brachen, so sehr waren sie auf der andern Seite davon abhängig. Während die Romantiker sich immer weiter von den Klassikern entfernt hatten, gingen die Jungdeutschen in dieser Hinsicht wieder direkt auf sie zurück. Besonders war es die künstlerische Praxis des jungen und die theoretische Belehrung des alten Goethe, auf welcher sie weiterbauten.

Dass so den Jungdeutschen sehr wertvolle Ziele vorschwebten, hat noch niemand bestreiten können. Wohl aber gaben ihre positiven Leistungen viel Anlass zum Zweifel und missgünstigen Urteil. Und man muss wirklich zugeben, dass das meiste, was sie geschaffen haben, weit hinter ihren eigenen Forderungen zurückgeblieben ist. Sie versuchten neue in der Zeit liegende und der Nation wertvolle Motive in die Poesie einzuführen, sie erkannten klar, dass nur dadurch die Poesie die ersehnte Wirkung erreichen könne, aber sie verstanden es nicht, diese Motive künstlerisch zu gestalten. So war es ein Leichtes, ihnen alle Bedeutung in der deutschen Litteratur abzusprechen. In diesem Sinne konnte ein Grillparzer 18[illegible] mit Bezug auf das junge Deutschland sagen: „Man spricht jetzt in Deutschland, dass eine neue Poesie aufkomme in unserer Zeit. Das finde ich lächerlich. Wer soll denn diese neue Poesie erfunden haben? Alles hält sich an Theorien, die sich schon dadurch als unzureichend bewähren, dass die besten Köpfe nichts darnach hervorbringen können." Von einem weiter ausschauenden Standpunkte aus muss man aber gestehen, dass dieses Vorwiegen der Theorie durchaus in den damaligen Verhältnissen begründet war und dass auch solche — um Goethes Bezeichnung der verwandten Sturm- und Drangperiode zu gebrauchen — „fordernde Epochen" von hohem Einfluss auf den weiteren Gang der Litteraturentwicklung sein können.

Wenn allerdings ein heutiger Betrachter die Dichtungen der Jungdeutschen auf ihren künstlerischen Wert untersucht, so ist es vor allem dieses Vorwiegen der Theorie, was ihm den ästhetischen Genuss stört. Der Tadel liegt schon in dem Namen dieser jungdeutschen Erzeugnisse begriffen. Man nennt sie gewöhnlich „Tendenzpoesie". Wir finden in der That sehr oft darin Ideen wie politische und religiöse Freiheit, Emanci-

pation der Frauen usw in einseitiger und polemischer Darstellung vertreten Dass schon in der übertriebenen und subjektiven Hervorkehrung solcher Gedanken eine Verletzung der dichterischen, besonders der epischen Objektivität liegt, muss zugegeben werden. Doch kann es Zeiten geben, wo es vom allgemeineren, kulturhistorischen Standpunkte aus sehr hoch zu schätzen ist, wenn die Poesie sich in den Dienst solcher, die Menschheit fördernder Ideen stellt. Von hier aus ist z. B Proelss in seinem Buche über das junge Deutschland zu seiner günstigen Beurteilung des jungen Deutschlands gelangt.

Es hängt jedoch noch ein anderes Merkmal jener Dichtungen mit dem Hang der Jungdeutschen zum Theoretisieren zusammen Ich meine das überall sich zeigende Streben, geistreich zu sein. Inwiefern diese Erscheinung auf französische Stileinflüsse, auf das Vorbild Heines, Börnes und Jean Pauls zurückgeht, dass sie ferner ganz den Ansprüchen des damaligen, mit seiner modernen Bildung prunkenden Publikums entsprach, kann hier nicht näher ausgeführt werden. Wie man im 17 Jahrhundert eine Zeit der „galanten Dichtung" unterscheidet, so könnte man die Jungdeutschen, soweit sich überhaupt bei ihnen dichterische Produktion zeigt, „geistreiche Dichter" nennen. In diesem Sinne hat das viel zu schroffe Urteil Julian Schmidts eine gewisse Berechtigung, wenn er sagt: „Ich bekenne, dass mir die Periode unserer Dichtung, in der Gutzkow eine gefeierte Grösse war, fast in dem Licht erscheint, wie die Periode Hoffmannswaldaus und Lohensteins, und dass ich die feste Überzeugung habe, noch vor Ablauf eines Menschenalters werde dies Urteil das allgemeine sein."

Doch sind die Dichtungen des jungen Deutschlands im einzelnen noch zu wenig erforscht und sie stehen ausserdem der Gegenwart noch so nahe, dass es nicht leicht sein wird, jetzt schon ein abschliessendes Urteil über dieselben zu gewinnen

Noch schwieriger ist es, über die poetischen Theorien und kunstkritischen Leistungen der Jungdeutschen einen nur einigermassen deutlichen Überblick zu gewinnen Und doch liegt gerade hierin ihre Hauptbedeutung. So sagt auch Friedrich Hebbel mit Bezug auf diese Zeit, er glaube, „dass in der gegenwärtigen Litteraturepoche die kritischen Kräfte den produzierenden bei weitem überlegen sind Dies ist an und für sich kein Unglück, denn die Kritik in würdiger Erscheinung ist wieder Produktion" Und man wird finden, dass manche unter den Jungdeutschen, um Goethes Ausdruck zu gebrauchen, in „produktiver Kritik" erfreuliche Resultate erzielt haben Um so weniger darf man ihnen einen so schweren Vorwurf daraus machen, dass sie ihrer Theorie nicht eine gleichkommende poetische Praxis an die Seite stellen konnten Ähnlich wie die Geniezeit war das junge Deutschland im wesentlichen eine „fordernde Epoche" und an der Erfüllung dieser Forderungen arbeitet zum Teil noch unsere Zeit.

Eine Erinnerung an Richard von Meerheimb.

Richard von Meerheimb ist nun auch schon zum grossen himmlischen Heerbann berufen, am 16. Januar dieses Jahres hat er nach schweren Leiden seine freundlichen, hellen Dichteraugen geschlossen. Requiescat in pace!

Es war an einem sonnendurchglänzten Septembertage vor nunmehr etwa zehn Jahren. Aus alten Familientraditionen hatte ich es ausgegraben, dass die Verwandten meiner Mutter mit den Meerheimbs bekannt und befreundet gewesen und das war für den jungen Dresdener Kunstfreund natürlich eine Entdeckung von Wert und Bedeutung. Einen bescheidenen Brief, ob es gestattet sei, den verehrten Dichter einmal zu besuchen, hatte Meerheimb mit einer gewinnend liebenswürdigen Einladung beantwortet, und so war ich denn jetzt auf dem Wege zu ihm.

Wie der Himmel in duftigster Bläue glänzte, als ich von meiner Wohnung über die Brühlsche Terrasse nach der Elbe zu ging, wie die leichten Wellen des Flusses im Sonnenschein glitzerten und flammten, wie die Luft so erfrischend über das Wasser daun-

strich, als ich die alte liebe Augustusbrücke passierte! Durch die Hauptstrasse, deren Bäume der beginnende Herbst schon ein wenig mit seinem dunklen Rot übergossen, am Theater vorbei, wo Porth und Jaffé gerade rüstigen Schrittes zur Probe eilten, bog ich endlich ein in die nicht breite, aber freundliche Strasse, die den Namen des grossen deutschen Reformators erhalten, und hier wohnte Meerheimb.

Er öffnete selbst, als ich schellte, ein ältlicher und nicht mehr gesunder Mann, wenn man das graue Haar, die leicht nach vorwärts geneigte Gestalt und eine gewisse Müdigkeit in den Bewegungen ansah, ein Jüngling, wenn man sich in die schönen, ritterlichen, strahlenden Augen vertiefte. Unwillkürlich musste ich an seine „Poetenwelt" und sein „hohes Lied vom deutschen Weibe" denken, als der Blick dieser Augen mich traf.

Als ich ins Wohnzimmer eintrat, flatterten mir zwei oder drei gefiederte Sänger entgegen, aus der Ecke schrie ein grüner Papagei zehn- oder zwölfmal „gu'n Tag, gu'n Tag" zu mir herüber, ein bildähnlich an die Wand genagelter Orden erinnerte an vergangene Kriegszeit, auf dem Tische lag in friedlicher Eintracht ein Revolver mitten unter Büchern und Shlipsen.

Das Gespräch kam in Fluss, ich lenkte es auf die Psychodramen, die bekannte Erfindung des Dichters, erinnerte an eine kleine poetische Arbeit Bérangers, die nichts anderes sei als ein Vorläufer seiner Bestrebungen, und musste ihm versprechen, meine Gedanken über psychodramatische Technik, wie ich sie vor ihm entwickelt hatte, gelegentlich zu Papiere zu bringen. Schliesslich aber ging er ins Nebenzimmer, holte eine ziemlich umfängliche Handschrift heraus und sagte zu mir: „Sie sind ein junger Mann, lieber Freund, Sie werden Verständnis haben für eine Dichtung, die ich mit 30 Jahren geschrieben. Da, sehen Sie an, ein modernes Epos, ein Epos aus der Salonwelt unseres Jahrhunderts!"

„Wie nennen Sie es?" rief ich gespannt.

„Eine Nacht auf dem Parkett! Und wenn Sie es wünschen, will ich Ihnen gern ein paar Bruchstücke davon . . ."

„O ja," fiel ich ein, „lesen Sie, bitte, Sie bereiten mir eine grosse Freude damit!"

Ich muss gestehen, dass ich damals, nur Bruchstücke vernehmend, mich vergeblich bemühte, Ordnung und Zusammenhang in die wechselnden Bilder zu bringen, die in bunter Folge an mir vorübereilten, wie Leuchtraketen vor mir aufschossen und wie klippenan brandende Wellen vor dem Sturme dahinflogen. Ja Sturm! Dass es Sturm gab in diesem Werke, das freilich musste ich auch aus den Bruchstücken merken, und der ihn aufgewühlt aus geruhigem Schlummer, das war, ich fühlte es wohl, der gewaltige Ruf einer genialen, leidenschaftlichen Künstlernatur. Einer der wenigen Menschen gewesen zu sein, die Einblick erhielten in dieses so lange verschlossene Werk, das erschien mir damals als ein besonderes Glück, ich konnte nicht ahnen, dass es jemals für weitere Kreise erreichbar sein würde.

Jetzt liegt es vor mir als ein stattliches Buch*), all die Glut nach Jahren gebannt auf weisses, kaltes Papier und dennoch für mich noch umgeben von dem alten, lieben, geheimnisvollen Zauber. Was ich damals nicht konnte, heute vermag ich den Inhalt des grossen Gedichts, seinen Aufbau, seinen technischen Apparat zu überblicken, mich vor allem aber viel inniger in die zahlreichen einzelnen Schönheiten zu versenken, die es enthält. Ein greller Gegensatz, treten sie vor mich hin, der alte ehrenhafte General und sein junges, sündhaftes Weib, umflattert von einer ganzen Reihe der verschiedenartigsten Typen, der schöne Dämon René büsst seine Don Juan-Streiche mit einem tragischen Ende, auch im Garten der behaglichen Villa strömt ein junges Leben aus blutiger Wunde dahin, im ergreifenden Nachspiel versinkt all der bunte Spuk hinter den Mauern des Kirchhofs, und nur der Totenwurm, sich seine Gänge durch die Särge wühlend, misst pickend den Vorüberflug der Zeit.

Was Meerheimb ganz besonders als Dichter charakterisierte, das war von jeher die ausserordentlich fein ausgebildete Fähigkeit, scharf umrissene, bis ins kleinste Detail durchdachte Schilderungen von Personen oder Situationen zu entwerfen. Wie sich diese

*) Leipzig 1896, Verlag von Wilhelm Friedrich.

Kunst hier mit einer treffenden, aber vornehmen Satire zu vereinigen weiss, dafür nur die folgenden Verse als Beispiel:

Der junge Fant entschlüpfte selig lächelnd,
Beruhigter ob dieses Glücks Verheissung,
Und zwitscherte nach allen Seiten Gruss
Und Willkomm, stets die eig'ne fade Rede,
Als sei sie äusserst geistreich, selbst belächelnd.
Stets sprach er so, wie wenn man spitzen Mundes
Bonbons dem Papagei zum Schnäbeln bietet,
Auch fand er rings ein dankbar Publikum
Im Kreis der jungen Damen wie der alten,
Die sich von seinem Gruss geschmeichelt fühlten
Und jede Narrheit, die er flüsternd vortrug,
Mit stillem Lächeln, heit'ren Augs belohnten.
Dann gab's ein Knixen und ein Fächerwedeln,
Als wenn der Wind durch Rosenbüsche wandle.
Doch liess nicht überall der Vielgepries'ne
Auf seiner Fahrt ein froh Gesicht zurück,
Er grüsste sehr mit Wahl, was ebenbürtig
Ihm nicht erschien, was als Beiläufer nur
Heut eingeladen war, galt ihm als Null
Hatt' er im Hause auch des nicht zur Creme
Gehörenden einst Artigkeit genossen
Am and'ren Ort, hier hatt' er kein Gedächtnis
Für derlei Bagatelle, er kannte sie
Nicht mehr Ein Nicken halb verwandten Kopfes,
Die Blicke vornehm über Achsel werfend,
Das war Belohnung schon für die genug
Und die Frau Rat mit ihren armen Töchtern,
Die, wangenschamrot, mit gesenkten Augen,
Am Kleidchen zupften und zur Seite schielten,
Ob sie der Graf mit einem Gruss beehre,
Vielleicht wohl gar die bürgerliche Dame,
Des Bürgermeisters Kind an ihrer Seite
Zum Tanz aufziehe, Nichts geschah von beidem.
Die armen Mädchen mussten mit Kadetts
Und jungen Fähndrichs sich begnügen oder
Mit schwarzen Tintenfischen niedrern Ranges
Und was noch sonst die anspruchslose Menschheit
An Muscheln ohne Perlen hergespült,
Nachdem ihr irdisches Vorhandensein
Zeugnis bei Wirt und Wirtin abgelegt
Im eckig eingebog'nen spitzen Ohr
An der Visitenkarte, eines Mittags
Dem Diener mit der Deutung überreicht
„Die gnäd'ge Frau ist doch wohl nicht zu Hause."
Sie waren anspruchslos, gutherzig und
Verdienten sich so rechten Gotteslohn
Mit ihren Füssen, engagierten nur
Was, als zu hässlich, keinen bess'ren Tänzer
Als sie gefunden, und mit Wohlbehagen
Das Unbeneidete im Arme haltend,
So emsig still vergnügt die Beinchen werfend,
Als gält' es Spitzen klöppeln mit den Füssen.
Dergleichen Pärchen bildeten in Unschuld
Und ungetrübter Freude die Idylle
In diesem Epos oriental'scher Pracht
Das reich an Bilderfülle desto ärmer
An redlichem Gefühl und off'ner Wahrheit

Eine Nacht auf dem Parkett o Gott, und der sie gesungen, der ist jetzt ein stiller, toter Mann und hat seine hellen Augen geschlossen, und wie ein Nachhall seines ritterlichen Lebens aus dem Grabe herauf klingt dieses Lied an das Ohr der Freunde, die ihn gekannt und geliebt.

Dr Hans Zimmer

Renaissance.

(Zur Erstaufführung von „Renaissance", Lustspiel in drei Aufzügen von Franz von Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld am Leipziger Stadttheater 12 September 1896

Renaissance — schon das blosse Wort besitzt die Kraft, eine Welt voll Glück und Sonnenschein vor unser Auge hinzuzaubern und uns mit einem Schlag in eine ferne, höhere Sphäre zu entrücken. Ja, es muss eine schöne Zeit gewesen sein, die Zeit der Renaissance der lange unterdrückte und geknechtete Mensch erwachte aus dem schweren Traum des düstern Mittelalters und begann von der frischen, aus dem Altertum herüber wehenden Morgenluft umfächelt endlich wieder einmal freier aufzuatmen Der Mensch hatte sich selbst verloren und nun fand er sich wieder und er fand sich wieder in der Kunst, als Künstler aber auch nur als Künstler Und so sehr auch das Kunstempfinden als höheres Lebensgefühl in jener Zeit mächtig sein mochte, es war nur in wenigen mächtig; jene Kunst entbehrte und darin lag schon der Todeskeim, — der notwen-

digen Grundlage im Volksleben, in der allgemeineren Menschheit; es war eine Kunst, die allzu künstlich in den Treibhäusern kleiner und abgeschlossener Gesellschaftskreise grossgezüchtet wurde. Die Dichterpalme, den Preis des höheren Menschen, errang, wer geistreiche Gedanken in schöngerundeten Versen aussprechen konnte, — also Zierlichkeit und Glätte im Inhalt wie in der Form.

Schönthan Koppel-Ellfelds Drama ist gewiss weit entfernt, die weltbewegenden Ideen jener Epoche irgendwie in sich zu verkörpern. Es wäre vielleicht auch gar nicht klug und praktisch gewesen von den beiden Verfassern, sie kannten ihr Publikum, dessen tauben Ohren schon so mancher Renaissanceapostel vergeblich gepredigt hatte. Aber an der letztgenannten Hauptschwäche speciell der italienischen Renaissancekunst leidet auch unser Drama. Jene Dichter des sechzehnten Jahrhunderts waren keine Lebenskünstler, sondern Verskünstler und dieses zweifelhafte Lob gebührt auch den Verfassern des Renaissance-Lustspiels. Ihre Verse sind im allgemeinen recht schön und glatt, auch ihr Inhalt lässt an geistreichen Wendungen und Aperçus nichts zu wünschen übrig. Aber sie lassen uns kalt — noch viel kälter als die Verse ihrer Kollegen aus der Renaissancezeit oder auch die des Goetheschen Tasso. Und doch sind es mitunter ganz dieselben Gedanken. Es kommt eben immer darauf an, wer sie ausspricht: dem einen kommen sie vom Herzen und finden wieder den Weg zum Herzen, dem andern nicht.

Doch es verlohnt sich nicht mehr, unsre modernen Salondramatiker vor den erhabenen Richterstuhl ästhetischer Kritik zu zerren, auf dem ja neuerdings jedes Kritikasterlein eines Winkelblättchens zu thronen sich berufen fühlt, es wird nachgerade langweilig, da nach echter Dichterindividualität zu suchen, wo schon so viele mit hundert Laternen nichts gefunden haben — und noch langweiliger, einfach immer aus Princip zu schimpfen. Wir wollen denn doch auch einmal zur Abwechslung ein Bisschen loben, und ein geneigtes Auge und Ohr wird sicherlich manche Vorzüge an unserem Lustspiel entdecken. Über ihre längstbewährte Technik brauchen wir den beiden Meistern wohl keine Komplimente mehr zu machen. Der erste ebenso wie der zweite Akt ist vortrefflich aufgebaut, nur der dritte könnte mitunter etwas an die erzwungenen Abschlüsse im Durchschnittslustspiel erinnern, aber nur den oberflächlichen Zuschauer, der sich nicht die Mühe genommen hat, in die psychologische Entwicklung der einzelnen Charaktere einzudringen. Soviel man auch an der psychologischen Motivierung im einzelnen auszusetzen haben mag, so viel ist sicher und verdient in hohem Masse anerkannt zu werden: die Hauptpersonen machen während des Stückes eine bedeutende Entwicklung in ihrem Innern durch. So vor allem die trefflich gelungene Gestalt des Vittorino, der sich aus dem Bann beschränkender Mutterliebe und engherziger Erziehung durch einen trockenen Hofmeister zu hellauflodernder Begeisterung fürs Schöne im Leben wie in der Kunst aufschwingt und am Ende des Dramas frohen Muts einer herrlichen Künstlerlaufbahn entgegengeht.

Schon die Idee des Stücks ist gar nicht übel: der Dichter lässt seine Figuren sozusagen aus einem jener farbensatten Gemälde der Renaissance — man denke an Veroneses berühmte „Hochzeit zu Kana" — herabsteigen und haucht ihnen dramatisches Leben ein. Schon häufig und meist mit gutem Glück hat die Poesie solche Anleihen bei der Schwesterkunst gemacht: so hat der bekannte Hoffmann-Callot eine ganze Reihe seiner spannendsten Erzählungen aus irgend einem interessanten Gemälde, das seine Phantasie fesselte, mit wunderbarem Geschick herausgesponnen. In unserem Fall hätte allerdings der Dichter seiner Vorlage treuer sein dürfen und etwas vollere, farbensattere Gestalten, echte Renaissancemenschen schaffen, anstatt nur dem modern bürgerlichen Geschmack „Konvenierendes" zu liefern.

Für diese Schwäche hat ihn denn auch das Publikum mit reichstem Beifall belohnt, und das war auch gar nicht zu verwundern. Man hatte ein unschreibliches Wohlgefühl, als man nach all der naturalistischen Prosa endlich wieder einmal schöne Verse sprechen hörte — selbst wenn sie auch bisweilen nicht ganz so schön gesprochen wurden, wie sie es verdient hätten. Auch die reichlich eingestreuten „schönen Stellen" über Liebe, Kunst und Künstlertum musste man bewundern, wenn auch mehr oder weniger aus einem gewissen ästhetischen Anstandsgefühl. Wirklich vergnügt fühlt man sich aber erst, wenn

viel geliebt und — geheiratet wird und an Liebes- und Freundschaftsgefühlen in allen Arten und Schattierungen fehlt es ja allerdings in unserem Stücke gar nicht, nur sind das mitunter recht bürgerliche Motive von heutzutage, die so gut wie gar nichts mit der Renaissance zu thun haben.

Ich sah mir das Stück zum erstenmal bei der Dresdener Premiere am 14. März dieses Jahres an und stelle vergleichshalber die beiden Theaterzettel nebeneinander:

	Dresden	Leipzig
Marchesa Gennara die Sansavelli	Frl. Salbach	Frl. Mancke
Vittorino, ihr Sohn	Fr. Basté	Fr. Franck
Silvio da Feltre	Hr. Wiecke	Hr. Taeger
Pater Bentivoglio .	Hr. Swoboda	Hr. Krause
Magister Severius .	Hr. Holthaus	Hr. Koerner
Cotta, Schliesserin .	Fr. Wolff	Frl. Lauterbach
Coletta, deren Nichte	Frl. Tullinger	Frl. Müller
Mirra .	Frl. Diacono	Frl. Lade

Man sieht, beide Theater führten die Elite ihrer Kräfte ins Feld, und ich möchte beileibe nicht das eine auf Kosten des anderen loben oder herabsetzen, zumal da man nicht ohne Schuld gegen eine zweite Aufführung eines Stücks ungerecht ist, wenn man der ersten anderswo mit grossem Genusse beigewohnt hat. Und doch ist es nicht uninteressant, auf manche Unterschiede in der Auffassung der einzelnen Rollen und des ganzen Stückes an den beiden Bühnen hinzuweisen.

Die Regie wurde in Dresden wie in Leipzig ihrer nicht ganz leichten Aufgabe vollkommen gerecht. Unser neuer Oberregisseur, Herr Adler, der unlängst für den erkrankten Herrn Grünberger eingetreten ist, hat in der „Offiziellen Frau" wie in der letzten Novität zwei unverkennbar treffliche Proben seiner Kunst abgelegt und vor allem gezeigt, dass er schnell und prompt zu arbeiten versteht. In Dresden soll's, wie man mir sagte, anders sein: etwas weniger Novitäten, aber alle ungemein genau und peinlich einstudiert. So waren dort auch bei der „Renaissance" die feineren intimeren Effekte ungleich besser herausgearbeitet als bei unserer Aufführung. Überhaupt schien in Leipzig das ganze Stück in ein, wenn ich so sagen darf, etwas kraftvolleres, derberes Register umgeschaltet.

Den Ausschlag dabei gab der Umstand, dass die das Ganze tragende Rolle in den Händen der Frau Franck lag. Ganz Leipzig schwärmt für die Dame, sie mag spielen, was sie will. Wie viele giebt es, die von einer Künstlerin überhaupt nur eines verlangen, — Schönheit. Und was kann es für solche besseres geben, als eine Hosenrolle wie in unserem Stück oder gar nur Trikots wie in den „Cirkusleuten"! Man braucht dabei ja nur Augen, um zu sehen und zu — weinen. Die jüngste Leistung der Frau Franck, das gebe ich unumwunden zu, war, für sich betrachtet, schön und wohl abgerundet. Und doch schien sie mir mit ihrer unnötig grossen Mähne ein allzu derber, stürmischer und ausgewachsener Bengel. Kein Wunder, dass einer unserer beliebtesten Kritiker die „süssen tête à têtes mit der Mutter" für unnatürlich erklärte. Bei einer zarteren Figur und einer weicheren Auffassung der Rolle hätte sicherlich eine solche Unwahrscheinlichkeit nie gerügt werden können und mit Recht rühmte die Dresdener Kritik von ihrer Vittorino-darstellerin, dass sie mit Figur wie mit Stimmklang „das knabenhaft kindliche und doch halb selbstbewusste Element dieser jungen Seele mit aller Bestimmtheit zum Ausdruck brachte". Wenn Frl. Rudolfi ihrem Spiel mehr Beweglichkeit leihen würde, so könnte auch sie gewiss den zarteren Seiten im Gefühlsleben Vittorinos sehr wohl mit der entsprechenden Innigkeit gerecht werden. Ihr Wolfgang im „Königsleutnant" und ihr Oberon im „Sommernachtstraum" ist uns noch in bester Erinnerung. Auch ihre Figur und ihr nicht gerade besonders „weiblich trippelnder" Gang kann nur dazu beitragen, sie für derartige Rollen geeignet zu machen.

Frl. Manke vermochte mit ihrem etwas trockenen, salonmässigen Vortrag keine rechte Wärme in die Verse bringen und verstand es nicht so gut, imponierende Würde

mit weichem weiblichen Gemüt zu kombinieren, wie Frl. Salbach, deren die Leipziger immer noch gerne gedenken. Wollte man an dem Spiel der letzteren etwas aussetzen, so war es eher eine mitunter allzuweiche Passivität.

Herr Taeger war der schönen Diktion seiner Rolle vollkommen gewachsen. Nur hätte er vielleicht in seinem Verhältnis zur Marchesa etwas mehr das sentimentale Element hervorkehren dürfen. Er spielte den forschen, sieghaften Liebhaber, der nur die funkelnden Augen zu rollen und Postur zu nehmen braucht und schon hat er gewonnen. Es scheint mir in der Liebe beider — und vielleicht ist an meiner Auffassung nur das Zusammenspiel Herrn Wieckes mit Frl. Salbach schuld, — eine gewisse Romantik zu liegen, jenes somnambule, zarte Aufdämmern der Liebe, als ob man schon lange den geliebten Gegenstand unbewusst im Herzen getragen hätte. Es ist dies, beiläufig gesagt, die specifische Art, wie unsere Romantiker das Geheimnis der Liebe künstlerisch zu ergründen suchten. Doch ich kann mich im vorliegenden Fall sehr leicht täuschen. Übrigens hat auch der Dichter zu einer ähnlichen Auffassung wenigstens Gelegenheit gegeben, indem er auf eine frühere Liebe Silvios zu der Marchesa hinweist. Dann hätten die beiden Liebenden bei der späteren, langsam vor sich gehenden Wiedererkennung ähnliche Mittel anwenden können, wie z. B. die Darsteller Wagnerscher Liebespaare, wenn sie das Aufkeimen der Neigung in Siegmund und Sieglinde schildern: ich meine jenes fast gewaltsame Sichhingezogenfühlen zu einander, das gegenseitige tiefe Anstarren in anscheinend magnetischem Zustand u. s. w. Ein solches Spiel kann auf den Zuschauer oft eine geradezu fascinierende Wirkung ausüben.

Herr Koerner, seinem Dresdener Konkurrenten mindestens ebenbürtig, lieferte in der glücklichen Rolle des pedantischen Magisters ein Meisterstück origineller Charakterisierungskunst und erzielte damit eine durchschlagende Wirkung. Herr Krause traf den gutmütig humoristischen Ton des liebenswürdigen Paters nicht übel, nur hätte man ihm dann und wann etwas mehr von der rührenden, weichen Herzlichkeit im Spiel des Herrn Swoboda gewünscht. Die übrigen drei Darstellerinnen Frl. Laue*), Frl. Lauterbach und Frl. Müller, in ihren hübschen und gar nicht bedeutungslosen Nebenrollen thaten ihr Bestes, um der Aufführung zu ihrem schönen Erfolge zu verhelfen.

Renaissance heisst Wiedergeburt: möge noch eine möglichst grosse Anzahl solcher Aufführungen auch unserer Bühne zu einer künstlerischen Wiedergeburt gereichen.

Dr. Victor Schweizer.

Veilchensträusse.

Von F. A. Geissler.

„Vorwärts, vorwärts, beeilen Sie sich. Hier ist der Haftbefehl und der Herr Untersuchungsrichter hat nicht Zeit zum Warten!"

Der Kriminalschutzmann stiess diese Worte in jenem rauhen Tone hervor, den Leute seines Standes sich anzugewöhnen pflegen, um ihre Bewegung dahinter verbergen zu können.

„Ach du mein grundgütiger Himmel!" brach Frau Heynemann, die Nachbarsfrau, aus, „nein über das Unglück, er ist so unschuldig wie'n Kind und soll ins Gefängnis! Giebts denn keine Gerechtigkeit auf der Erde?"

*) Mit Bezug auf die hiesigen Repertoireverhältnisse wichtig ist die treffliche Darstellung der Mirra durch Frl. Laue insofern, als die offenbar für das sentimentale Rollenfach engagierte Dame sich mindestens ebenso gut für Verkörperung einer grossen Anzahl weiblicher Charakterrollen eignen dürfte. Schon ihr Spiel als Claire im „Hüttenbesitzer" brachte uns zu dieser Vermutung und wir sind der Zuversicht, dass eine Dame, bei der echtes Schauspielerblut mit trefflicher Schulung in bester Form zusammentrifft, nicht durch Beschränkung auf ein konventionelles Rollenfach in ihrer weiteren Ausbildung gehemmt werde.

V. S.

„Die wird's schon geben, Frau Heynemann", sagte der Arbeiter Walter trüber aber mit Festigkeit, „und ich hoff' auf Gerechtigkeit. Bald bin ich wieder frei, sorgen Sie unterdessen für meinen Jungen und Gott lohn' es Ihnen. Max, leb wohl und sei brav!"

Der starke Mann beugt sich nieder zu dem kleinen neunjährigen Buben mit dem blonden Haar und den grossen, träumerischen blauen Augen. Er hebt den Knaben zu sich empor und drückt ihn stürmisch an seine Brust. Dann wendet er sich rasch dem Beamten zu: „Ich bin fertig, vorwärts in Gottes Namen!"

Die beiden gehen davon — ins Untersuchungsgefängnis führt der Weg.

Max schaut dem Vater durchs Fenster nach, er hat in Gegenwart des fremden Mannes mit dem strengen Gesichte und der harten Stimme keinen Laut von sich zu geben gewagt. Er sieht die beiden die Strasse entlang gehen — jetzt biegen sie um die Ecke — da krampft sich das kleine Herz zusammen und der Knabe schreit auf: „Vater, Vater!" Die Nachbarin fasst ihn bei der Hand: „Komm, armer Tropf, dein Vater wird wohl bald wiederkommen, jetzt bleibst einstweilen bei mir und wenn du brav bist, wie Vater gesagt hat, so bekommst du Sonntags Geschichten zu hören von kleinen Prinzen, die auch ganz allein waren und sich nimmer gefürchtet haben."

Sie zieht ihn mit sich fort, Max folgt ihr willig hinunter in ihre kleine Kellerwohnung, an deren einzigem Strassenfenster ein alter Kanarienvogel mit jedem Tage das Singen mehr verlernt.

„Und wenn ich jetzt fort bin, so sei gut und schau dir die Bilder an, die hier im Kalender stehn!"

Ein Töpflein Milch und eine weisse Semmel stellt sie auf das kleine Fensterbrett, dann legt sie noch einmal die Hand auf sein Haupt und geht mit dem Versprechen, nicht lange aus zu sein, an ihre Arbeit.

Max ist allein. Er trinkt die Milch und tunkt die Semmel drein und isst mit dem guten Appetit eines Knaben. Dabei wandern die grossen Augen durch das kleine Kellerstübchen. Alles darin ist blitzsauber von dem blanken Zinn- und Blechgeschirr, das am Ofen hängt, bis zu der blütenweissen, sandbestreuten Diele und dem kleinen schneeigen Fenstervorhang, an dem ein Paar Löcher sorgsam mit weissem Garn gestopft sind. Über dem alten Sofa hängt ein Bild. Max geht hin, es zu besehen.

Aus einer Wolke streckt sich die segnende Hand Gottes hernieder auf einen Mann im Arbeitskleide, der, neben sich sein Arbeitsgerät, mit gefalteten Händen fromm zum Himmel aufblickt.

Darunter steht etwas gedruckt mit grossen lateinischen Lettern. Max graust es. Das sind genau die bösen Buchstaben, die er in der Schule so schwer zu behalten vermag.

Aber er bezwingt seine Abneigung. „'s ist schon lang her, dass ich nicht gelesen habe — so lange die Ferien sind, wohl 8 Tage."

Und eine unsagbare Angst erfasst ihn, er könne die bösen grossen Buchstaben wieder vergessen haben und dann vom Lehrer gescholten und gestraft werden.

„Ich muss lesen!" sagt er mit feierlichem Ernste, kniet auf die sauberen Sofakissen und giebt dabei gut Acht, dass er sie mit seinen Schuhen nicht beschmutzt. Dann stützt er sich mit der linken Hand auf die Lehne des Sophas, mit der rechten zeigt er krampfhaft auf die Unterschrift des Bildes und so buchstabiert er langsam: b—e—t—e, bete, u—n—d, und, a—r—b—e—i—t—e, arbeite. Dann wiederholt er mit einem Seufzer der Erleichterung im Zusammenhang: bete und arbeite.

Träumerisch setzt er sich in der Sofaecke zurecht. „Arbeite" — das Wort hat er vom Vater so oft gehört, manchmal mit stolzer Genugthuung, manchmal in bitterem Tone des Missmuts, und einmal da hat er das Wort in wilder Wut geschrien — ja das war an dem bösen Tage, an dem dann die Mutter fortging und nicht wieder kam. Die Mutter! Kaum weiss er noch recht wie sie aussah, sie war nie gut zu ihm, hat nie mit ihm gespielt und gescherzt. Wenn sie einmal daheim war — und das kam nicht oft vor — hat sie gescholten auf ihn und den Vater, hat dem Manne, der müde nach Haus kam, kaltes Essen gegeben und üble Reden dazu. — Ob sie wohl jetzt arbeiten mag? Vater sagte, sie werde es noch lernen müssen. Wozu arbeiten nur eigentlich die Leute? Wozu hat Max selbst sich jetzt eben noch gequält mit den garstigen Buchstaben, die er

gar nicht leiden mag? Ob wohl Vater vorhin arbeiten gegangen ist mit dem bösen Manne, der den blanken Helm auf dem Kopfe trug?

Der kleine Philosoph seufzt schwer auf, er findet keine Antwort auf alle diese Fragen. Da schaut er noch einmal auf das Bild und die Unterschrift. Jetzt kann er sie schon fast ohne Stocken lesen: bete und arbeite.

Er erschrickt. Gearbeitet hat er wohl, aber das Beten hat er vergessen. Und Vater betet doch auch. Max weiss noch recht gut, wie an dem Tage, als Mutter fort war, der Vater mit ihm niedergekniet ist und laut gebetet hat, ja, und da hat Max seinen Vater zum erstenmal weinen sehen.

Und Max betet — wenn Kinder beten, schweben Engel durchs stille Gemach und tragen das Stammeln der Unmündigen hinauf zur Höhe. Kindergebete sind heilige Worte — wer mag sie aufschreiben?

Max hat sein „Amen“ gesprochen. Er steht auf — ja, der liebe Herrgott hat ihn gehört: ein voller, warmer, lustiger Sonnenstrahl fällt durch das Kellerfenster herein — feine Sonnenstäubchen beginnen ihren Tanz und der melancholische Kanarienvogel begrüsst den ungewohnten Schein mit freudigem Gezwitscher.

Max tritt ans Fenster und schaut hinaus auf die Strasse. Das ist lustig, nur die Füsse der Vorübergehenden zu sehen — dort drüben, um einen Kehrichthaufen herum kräht und schreit eine Schar Spatzen zänkisch durcheinander, jetzt kommt Apothekers Dackl und macht, wie jeden Tag zehnmal, einen vergeblichen Angriff auf die Spatzen. Hei — wie sie auffliegen und dabei höhnisch kreischen und den Hund zu verspotten scheinen. Dackl aber steht schweifwedelnd da, hält den Kopf schief und schaut den Sperlingen nach als wollt' er sagen: „wart' nur Gesindel, wenn ich nur auch einmal Flügel habe!“

Max lacht aus vollem Halse. Da sieht er ein paar Holzpantinen draussen vorbeischleifen, die er zu kennen meint. Er steckt den Kopf aus dem Fenster — richtig, Hans ist's, ein Junge aus der Nachbarschaft, ein paar Jahr älter als Max, aber eben darum ihm als Spielkamerad besonders wert.

„Hans, Hans!“ ruft er laut. Hans wendet sich um und entdeckt nach einigem Suchen den Rufer.

Ein freundliches Lächeln verschönt sein sonst keineswegs hübsches Gesicht.

„Holla, Mäxchen,“ — sagt er — „was machste da drunten bei die olle Heynemannen? Oha — jetzt weiss ick, deinem Vater haben se man jratis Logement jejeben und da biste unterdessen in Pension?“

„Wo ist mein Vater?“ fragt Max mit ängstlicher Spannung.

„'s is'n weitläufiges Gebäude“ — versetzt Hans mit verschmitztem Lächeln — „lauter freundliche Logis for eenzelne Herren. Aber — ick habe keene Zeit, mein Junge, weesste immer feste Jeld verdienen.“

Dabei zeigt er auf einen Teller voll duftiger Veilchensträusschen.

„Was thust du damit?“ fragt Max.

„Fressen wer' ick's nich“ giebt er altklug zurück — „nee, mein Mäxchen, so Veilchensträusschens kaufen jetzt um Pfingsten rum die jungen Herrens und Damens riesig gerne. Stück for Stück eenen Iroschen — for Herrens mit joldene Uhrketten nadierlich 15 Pfennig. For den Teller da jiebts so was wien Thaler im janzen.“

„Wo hast du die Veilchen her?“

„Det is eejentlich Jeschäftsjeheimnis, mein Junge. Aber du dauerst mir, armes Wurm, un weil ick dir jerne mag, will icks dir sagen. Weesste, draussen vors Thor, bei die Festungswerke auf Bastion 4 — allens blau von Veilchens. Na, aber nu Schluss, 's Jeschäft jeht vors Verjnügen — hier, mein Mäxchen, haste een Sträusschen und nu, morjen!“

Und ehe Max noch danken kann, ist Hans davon gerannt.

Max betrachtet den Strauss, er duftet köstlich. „Glaub's wohl, dass die Leute dafür gern einen Nickel geben. Und zehn Sträusschen bringen eine Mark und dreissig einen Thaler — wirklich einen ganzen Thaler. Und was lässt sich alles für einen Thaler kaufen — da kann man ja sparen für den Vater, wenn er wiederkommt.

Dem Max schwindelt fast der Kopf, wenn er an das viele Geld denkt. Warum soll er nicht Sträusschen verkaufen so gut wie der Hans? Ihm werden die Leute schon auch was abnehmen, wenn er recht schön bittet. „Ja, lieber Gott, du bist doch gut, den Hans hast du an dem Fenster vorüber geschickt, ich danke dir!"

Max springt vom Stuhle herunter, setzt die Mütze auf, nimmt ein Körbchen von der Wand, legt den von Hans gespendeten Musterstrauss sorgfältig hinein und geht. An der Thür bleibt er stehn.

„Ist's auch brav von ihm, fortzulaufen, ohne dass jemand davon weiss? Ja, s'ist doch nichts Böses dabei, er will ja nur Geld verdienen, damit Vater nicht mehr so arg zu arbeiten braucht. Er darf's schon thun, der liebe Gott hat ihm ja selbst den Weg gezeigt.

Leise lässt er die Thüre ins Schloss fallen, dann fliegt er fast die enge Kellertreppe hinauf — endlich ist er im Freien.

Und eilig schreitet er dahin im warmen, belebenden Sonnenschein. An den Strassenecken sieht er schon ein paar Knaben mit Blumen stehen. „schnell, schnell," sagt er zu sich selbst, „sonst haben alle Leute schon Blumen gekauft, ehe ich komme." Und so rasch ihn die kleinen Füsse tragen, eilt er weiter.

Endlich ist er vorm Thor. Er atmet auf. Bastion 4 hat er bald gefunden und wirklich, da sieht er schon die ersten Veilchen. Eifrig geht er an die Arbeit, sammelt Blätter und Blüten und zählt die gepflückten Veilchen. In Hansens Sträusschen sind 10 Veilchen, er will 12 geben — und allemal wenn er 12 gepflückt hat, steckt er ein Steinchen in die Tasche um zu sehn, wieviel Sträusschen er schon hat. Die frische Morgenluft umspielt ihn, von ferne tönt leiser Glockenklang an sein Ohr, von der Höhe der Bastion schaut er hinaus über das weite Land, auf den schimmernden Fluss, in den blauen klaren Himmel hinein. Und da ists, als wüchse ihm die zarte Kinderseele, als könne sie der kleine Körper nicht mehr fassen, weitaus breitet der Knabe die Arme voll unsagbarer Sehnsucht. Wie traumverloren wandelt Max weiter die Bastion entlang. Da — ein barscher Ruf „Halt, wer da?" — und ein Mann mit blinkendem Gewehr, einen Helm auf dem Haupte, steht vor ihm.

Wie ihn Max sieht, da erwacht in ihm die Erinnerung an den bösen Mann, der heute früh seinen Vater fortgeführt hat — er trug auch einen Helm und seine Stimme klang rauh und streng.

Schnell wendet sich Max um und flieht, als sei die Hölle hinter ihm, davon — gleichgültig wohin, nur schnell fort von hier.

Der Soldat sieht, dass der Knabe gerade auf den Rand der Bastion zuläuft, dass er sicherlich in den tiefen Graben stürzen wird. Er ruft ihm nach, um ihn zu halten, ihn zu retten.

Max flieht weiter mit Todesangst im Herzen. Da steht er am Rande der Bastion, zu seinen Füssen gähnt der tiefe Graben.

Er stutzt und wendet sich um, da sieht er, wie der gefürchtete Verfolger im Laufe hinter ihm dreinkommt und Hand und Gewehr schwenkt. Ein Schrei der namenlosesten Angst — der Knabe ist hinuntergesprungen.

Blutend und mit gebrochenen Füssen fanden sie ihn drunten im Graben. Seine Hand hielt krampfhaft ein Körbchen voll duftender Veilchen. Am Abend danach legte sie ihm Frau Heynemann in den kleinen Sarg.

Drei Wochen später kniete an dem Grabe des Knaben ein gebrochener Mann, seine Unschuld war an den Tag gekommen, frei von jedem Verdachte wurde er aus der Untersuchungshaft entlassen — seinen Max aber fand er draussen auf dem stillen Friedhofe.

Und der Mann schluchzt, dass seine mächtige Gestalt erbebt unter der Gewalt des Schmerzes — mit beiden Armen umschlingt er den kleinen Hügel und ruft: Max, Max!

Der rote Schwan.

Von Pol de Mont Nach dem Vlämischen von *Albert Möser*

Traurig auf dem hohen Rosse,
Auf dem grauen Apfelschimmel,
Kehrte, als der Abend nahte,
Nach dem Wigwam der Prairie
Von der Jagd Odjibwa wieder

Unzufrieden war Odjibwa,
Unmut sprach aus seinen Zügen.
Auf dem breitgestirnten Haupte,
Drum die schwarzen Locken wallten,
Ragten nicht wie sonst mehr aufwärts
Wie ein Kamm die Straussenfedern,
Nein, sie hingen glanzlos nieder
Vor ihm auf dem müden Pferde
Lag nicht Fuchs noch Reh als Beute,
Und sein Köcher auf der Schulter
War noch angefüllt mit Pfeilen

Schweigend, seinen Speer umklammernd,
Schweigend ritt Odjibwa heimwärts,
Spähend ob kein später Vogel,
Sperber, Steinadler und Geier,
Aus den Bäumen aufwärts rausche.

Spähend sandt' er scharfe Blicke
Rechts und links, als seine Augen
Plötzlich sich von selber schlossen,
Grell von rotem Licht geblendet.
Das war nicht die Abendsonne,
Die versank in Meeresfluten,
Flammend rot wie ein Flamingo,
Der mit trägen Flügelschlägen
Zögernd nach dem Neste kehrt
Nein, das war der volle Mond nicht,
Der aus dunkler See die rote
Scheibe hebt, wie das getroff'ne
Tapirschwein, das aus dem Wasser
Aufwärts streckt sein blutiges Haupt.

Dicht vor ihm, umringt von Bäumen,
Lag, gehüllt in blaue Nebel,
Wie in tiefem Schlaf ein Weiher,
Und inmitten dieses Weihers
Stand ein kronenloser Baumstamm,
Und auf ihm sass, sonnig strahlend,
Wunderschön ein roter Schwan.

Ruhig sass der grosse Vogel,
Sass der rote Wundervogel,
Mit dem langen Schnabel eifrig
In dem Flaum der Flügel wühlend,
Oft vor Lust erschauernd neigte
Er den langen Hals ins Wasser,
Trank und trank, und wohlgefällig
Schlürfend hob er hoch den Schnabel
Einen Schuss weit von dem Vogel
Stand Odjibwa und er träumte
„Ach, wenn ich den Vogel träfe!
Könnt' ich's, wär's ein Tag des Sieges.
Aus den sonnenroten Federn
Macht' ich flugs mir einen Kopfschmuck,
Und den Leib, zum Skalp der Feinde
Hängt' ich ihn in meinen Wigwam."

Und von seiner Schulter nahm er
Rasch den Bogen, und er spannt' ihn,
Dass das Holz, sich biegend, krachte,
Aus dem harten Köcher nahm er
Seinen schärfsten Pfeil und legt' ihn
Auf den Bogen, und bedächtig
Zielend zog die Sehn' er einwärts,
Dass sie fast die Wimper rührte
Dann erst schoss die Hand! Die Sehne
Schwirrte lang noch auf dem Bogen,
Während durch die Luft der Pfeil flog
Doch der Schwan sass ganz gelassen,
Ruhig ganz und unverwundet,
Auf dem Baum, die Federn strahlend
Und ins Nass den Schnabel tauchend.

Unzufrieden war Odjibwa,
Ärger sprach aus seinen Zügen
„Und ich treffe dich trotz allem
Murmelt' er — mein schöner Vogel!"
Und aufs neu der Pfeile schärfsten
Wählt' er, und er schoss aufs Neue,
Und er schoss zu zwanzigmalen,
Bis er in dem harten Köcher
Keinen Pfeil mehr fand.
Doch ruhig
Sass der wunderschöne Vogel,
Sass der Zauberschwan, der rote,
Ganz gelassen, unverwundet,
Auf dem Baum, die Federn strahlend
Und ins Nass den Schnabel tauchend.

Da aus seinem Gürtel holte
— Bleich vor Grimm und Zorn — Odjibwa
Seinen Zauberpfeil und legt' ihn
Auf die starke Sehn'. — Unfehlbar
War der Schuss! Zu Tod getroffen
Würde — hofft' er froh — der Vogel
Blutig bald das Wasser färben
Und er sah sich hoch zu Rosse
Durch das tiefe Wasser reiten,
Um den guten Fang zu holen
Und aufs neue zog er zielend
Zu sich hin die starke Sehne,
Dass sie fast sein Aug' berührte.

Und er schoss, und wieder schwirrte
Eine lange Zeit die Sehne,
Und der Pfeil durchfuhr die Lüfte.
Deutlich sah er, wie des Pfeiles
Spitze durch den Hals des Vogels
Schneidend drang, doch — ob getroffen,
Ob getroffen auch zum Tode
Seines Bluts nicht einen Tropfen
Liess der Schwan ins Wasser rinnen
Seine Flügel spannt' er mächtig,
Breitet' langsam sie und hob sich
Langsam feierlich nach Norden.
Plötzlich wandt' er sich nach Westen,
Flog zum lichten Himmelsrande,
Und — indess mit bangerstaunten
Blicken ihm Odjibwa nachsah —
Selber strahlend wie die Sonne
Schwand er hin ins gold'ne Licht

Leipziger Theater.

Leipziger Stadttheater. Erstaufführung [illegible]

Leipziger Stadttheater. [illegible]

[illegible] Jedenfalls ist sie [illegible]

Bücherbesprechungen.

Rudolph von Gottschall. [illegible] Roman [illegible] Bänden. Jena. Verlag von Hermann Costenoble. [illegible]

[illegible]

nicht. Denn Gottschall versteht zu schildern und zu charakterisieren, und im kunstvollen Aufbau der Handlung und in der Frische und Lebendigkeit der Darstellung übertrifft er [illegible] ... [illegible] sich der Roman „Moderne Streber" ganz besonders aus. [illegible] Strebertum auf allen Gebieten zu schildern, [illegible] ... [illegible]

F. B.

Marie Itzerott. „Meine Lieder". Gedichte. Herausgegeben von Dr. Friedrich Hetty. Strassburg und Leipzig. Verlag von [illegible]

[illegible]

A. B.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Nach dem langen Sommerschlaf, den die Kunst hielt, um neue Kräfte für die kommende Saison zu sammeln, rüstet sie sich jetzt zum allgemeinen Aufbruch. Konzert-Anzeigen füllen schon en masse die Spalten der Blätter und geben uns Aussicht auf vieles Interessante. — So sehen wir z. B., dass für die Philharmonischen Konzerte bis jetzt schon folgende hervorragende Künstler und Künstlerinnen engagirt sind: Gesang: Marcella Sembrich, Dr. Ludw. Wüllner, Klavier: Ferruccio B. Busoni, den wir im vergangenen Winter in einer Reihe von Privat-Konzerten zu bewundern Gelegenheit hatten, Frau Sophie Menter, Edouard Risler und Diémer aus Paris, der im letzten Sommer zur Gelegenheit der Rubinstein-Konkurrenz als Preisrichter in Berlin war, Violine: Gabriele Wietrowitz, Sarasate und Alex Petschnikoff, den wir auch schon im letzten Jahre mit Be-

wunderung hörten. — Der junge Künstler wird im 1. Philharmonischen Konzert Beethovens Violin-Konzert spielen, am selben Abend wird Nikisch ausser dem Meistersinger-Vorspiel und der Ouverture zu Euryanthe, die Cmoll Sinfonie von Brahms und erstmalig die „Königskinder“ von Humperdinck aufführen. Über die Programme des Weingartner'schen Symphonie verlautet noch nichts, ebenso über Joachim's und anderer Quartett-Abende. Eine junge Violinistin, Margarete Baginski, eine Schülerin Prof. Zajics soll Anfang Oktober in der Singakademie erstmalig auftreten. Ebenda wird Henri Petri von der Kgl. Kapelle in Dresden, der frühere Konzertmeister der Gewandhaus-Konzerte, ein Konzert geben. — Der Stern'sche Gesangverein, von dem wir im letzten Winter die „Matthäus-Passion“ und den „Paulus“ (der sogar auf allerhöchsten Wunsch mehrmals wiederholt wurde!) in meisterhafter Wiedergabe hörten, hat in der richtigen Erkenntnis, dass seine Hauptstärke auf dem Gebiete der Kirchenmusik liege, folgende 3 Konzerte in Aussicht genommen: „Elias“, Berlioz' „Te deum“, Beethovens „Missa solemnis“. Der Philharmonische Chor, dessen Dirigent, Siegfr. Ochs, kürzlich dekoriert wurde, wiederholt zunächst Tinels Franziskus, über dessen interessante Novitäten berichten wir später. — In der Oper, die seit wenigen Tagen wieder ins grosse Opernhaus übergesiedelt ist, giebt's noch keine Novitäten, die Prevosti gastiert als Rosine, wobei ihr vorzügliches Spiel kaum minder, als ihr reizender Gesang zu bewundern ist. Als Violetta in „La Traviata“ übertraf sie sich selbst, interessant war diese Aufführung durch den auch in italienischer Sprache singenden Chor. — Als Walther Stolzing in den „Meistersingern“ gastierte Herr Ernst Kraus aus Mannheim, er verfügt über ein herrliches Material, hat auch recht gut singen gelernt, doch bot er noch keine fertige, künstlerische Leistung. —

— Der erste Symphonie-Abend der Kgl. Kapelle findet am 2. Oktober statt. Zur Aufführung gelangen Beethoven: Egmont-Ouverture, Mozart: „Esdur-Symphonie“, Rimsky-Korsakoff: Scheherezade, Wagner: Tannhäuser-Ouverture.

— Das Programm der ersten dieswinterlichen Joachim-Quartett-Soiree (Singakad., 10. Okt.) enthält die Streichquartette in B dur, Op. 64 von Haydn, in Es dur von Mozart und in F dur, Op. 59 von Beethoven.

Frl. Caroline Hugenberg aus Dresden singt in ihrem am 1. Oktober mit dem Geiger Felix Gutdeutsch im Saale Bechstein gemeinschaftlich zu veranstaltenden Konzert mehrere Gruppen Schubertscher und Schumannscher Lieder, ferner Kompositionen von Franz, Brahms, Bungert, R. L. Hermann und Jensen.

Theater (Oper).

Dresden. August Bungerts „Heimkehr" wird Mitte November hier die erste Aufführung erleben und begegnet in allen musikalischen Kreisen dem grössten Interesse. Generalmusikdirektor Hofrat Schuch hat sich des Werkes mit grösstem Eifer angenommen, so dass eine vortreffliche Erstaufführung zu erwarten steht. Den Odysseus wird Herr Scheidemantel singen, die Penelopeia Frl. Huhn, Herr Wachter wird in der Rolle des „göttlichen Sauhirten" Eumaios eine sehr dankbare Aufgabe erhalten, für Herrn Perron wäre der Freier Amphinomos, den der Dichterkomponist zu einer ausserordentlich packenden Gestalt gemacht hat, eine prächtige Partie, doch ist diese Besetzungsfrage noch nicht entschieden. Den Telemachos singt voraussichtlich Frl. v. Chavanne.

Darmstadt. Grossherzogl. Hoftheater. „Die Walküre" kam unter Hofkapellmeister de Haans Leitung zum erstenmale ohne Strich zur Aufführung und dauerte 4½ Stunde. Nicht allen Ansprüchen genügte der Siegmund des Herrn Minner, doch Frl. Pewny als Sieglinde soll sich selbst übertroffen haben. Als hervorragend gerühmt werden ferner Frl. Borchers (Brünnhilde), Neumeyer (Fricka) und die Herren Stury (Wotan), Riechmann (Hunding). Der Besuch litt unter der gleichzeitigen ersten Aufführung des Devrientschen Lutherfestspiels im „Saalbau" daselbst, die unter grosser Anteilnahme des Publikums mit Herrn Edward als Luther stattfand.

Hamburg. Im hiesigen Stadttheater fand vorgestern Abend die Freudenbergsche Oper „Johannisnacht" bei ihrer ersten Aufführung eine sehr freundliche Aufnahme, die jedoch nach dem Urteil des Referenten der „H. Corr." hauptsächlich der wohlvorbereiteten Aufführung und der vortrefflichen Inscenierung galt.

München. Im Kgl. Residenztheater erfreut sich Mozarts „Don Giovanni" in seiner wiedergewonnenen Originalgestalt der dauernden Gunst des Publikums. Besonderen Erfolg bei der achten und vorletzten „ausgewählten Vorstellung" errangen sich Frau Wekerlin als (Donna Anna) und die Herren Bertram (Giovanni), Walter (Ottavio), Fuchs (Leporello) und Frl. Schloss (Elvira).

Theater (Schauspiel)

Berlin. Die Eröffnung des Volkstheaters in der Reichenbergerstrasse 34 ist nunmehr auf Sonnabend, 3. Oktober cr., festgesetzt. Direktor Anger hat für das neue Unternehmen den langjährigen Leiter des American Theaters, Herrn August Reiff, als Oberregisseur und den bekannten Komponisten Richard Thiele als Kapellmeister engagiert.

— „Kollege Crampton“ übt im Lessing-Theater mit Georg Engels in der Titelrolle eine ungewöhnliche Zugkraft aus. Auch bei der dritten Wiederholung des Stückes am Mittwoch musste kurz vor halb acht Uhr die Kasse geschlossen werden, weil das Haus in allen Rängen ausverkauft war.

— In Hans Hochfeldts Schauspiel „Der Kampf der Frau“, das am Sonntag als Matinee im Neuen Theater zur Aufführung gelangte, liegen die Hauptrollen in den Händen der Damen Bertens, Brock, Carlsen, Lux, Schwendemann und Stengel sowie der Herren Georg, Horsky, Jelenko, Kraus, Otto Fricke, Préger, Senger, Steiner und Werner.

— Im Schiller-Theater wurde am Freitag zum erstenmale „Ein Schritt vom Wege“, Lustspiel von Ernst Wichert, gegeben.

— Am Sonnabend gelangte im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater zum erstenmal Dumas „Kean“ zur Aufführung. Den „Kean“ stellte Herr Ottomeyer dar, der mit dieser Partie nach langen Jahren zum erstenmale wieder vor das Berliner Publikum trat.

Personalien.

Richard Pohl feierte am 12. September seinen 70. Geburtstag.

Georg Ritter, der vortreffliche Konzert- und Oratoriensänger, ist als Lehrer an unser Kgl. Konservatorium berufen worden.

Der Cellovirtuose **Anton Hekking**, der für die Streichquartett-Vereinigung der Herren Prof. Gustav Hollander und Gen. als Mitglied gewonnen worden ist, tritt demnächst zum erstenmale in dieser Saison als Solist auf, und zwar am 7. Oktober in der Singakademie (Liederabend der Altistin Klara Wollenberg).

Kapellmeister **Walther Eichberger**, der zuletzt in der Charlottenburger Flora-Oper mit seiner musikalischen Energie und Feinfühligkeit so fesselnd hervorgetreten ist, hat einen Ruf an das Hoftheater in Schwerin erhalten und wird demselben Folge leisten.

Franz von Lenbach verheiratet sich nach seiner Scheidung von der geborenen Gräfin Moltke zum zweitenmal mit Karoline von Hornstein, der Tochter des jüngst verstorbenen Komponisten.

Der Hofschauspieler Herr **Wilhelm Ruttiger** in Braunschweig hat kürzlich sein 25jähriges Bühnenjubiläum gefeiert, den Tag nämlich, an dem er auf dem Braunschweiger Hoftheater zum erstenmal als engagiertes Mitglied auftrat.

Verdi soll einem Interviewer des „Pungulo Parlamentare" gegenüber versichert haben, dass er, allen Gerüchten zum Trotz, überhaupt keine Oper mehr veröffentlichen werde. Dafür habe er ein Oratorium für grosse Chöre vollendet, das im Stile des

Mendelssohn'schen „Elias" gehalten sein soll. — Da scheinen uns doch die „Gerüchte" glaubwürdiger, die da wissen wollen, der greise Maëstro arbeite an einer Oper „König Lear". Jedenfalls liegt dem Dramatiker Verdi das näher, als ein Oratorium im — Mendelssohnschen Stile.

Verschiedenes.

Bremen. Das hiesige Stadttheater, welches zwölf Jahre lang von Direktor Senger geleitet wurde, ist vom Herbst 1895 ab Herrn Erdmann Jessnitzer in Lübeck verpachtet worden. Unter den Bewerbern befanden sich auch Adolf Klein und Direktor Engel aus Berlin. Nach den neuen Bedingungen, die der Senat gestellt hat, muss die Direktion 2000 Mark jährlich mehr als bisher für Musik aufwenden, 3000 Mark mehr für den Fundus anlegen, den Chor auf 30 Personen bringen und auch das Ballettkorps verstärken. Ausserdem soll die Frau des Direktors nicht ohne Genehmigung des Senats auftreten und der Direktor darf ohne Erlaubnis des Senats nicht länger als drei Tage von Bremen abwesend sein.

Bromberg. Der Bau des neuen, kaiserlich subventionierten Stadttheaters ist nunmehr vollendet und entspricht in allen seinen Teilen den gehegten Erwartungen. Direktor Oskar Lange wird am 3. Oktober [illegible] mit der Aufführung von Schillers „Jungfrau von Orleans" beginnen. Für diese Festvorstellung hat Ernst von Wildenbruch einen Prolog gedichtet, den die erste Liebhaberin Frl. Charlotte von Seydlitz vortragen wird. Der Zuschauerraum ist aufs prächtigste ausgestattet, durchaus in Weiss und Gold gehalten und enthält 697 numerierte Sitzplätze, sowie eine kaiserliche und eine Direktionsloge und eine Anzahl von Stehplätzen. Der grosse Hauptvorhang, von Prof. Koch in Berlin gemalt, ist eine Stiftung kunstliebender Bürger Brombergs. Da alle Maschinen nach neuestem System angeschafft sind und bei allen Einzelheiten grösste Sorgfalt verwendet ist, so ist zu hoffen, dass das neue Theater unter der Leitung seines Direktors als ein starkes Bollwerk des Deutschtums im Osten sich erweisen wird.

Druck von [illegible] in Leipzig

1896/97. III. Jahrgang. Heft 3.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG.

Leipzig, den 8. Oktober.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2, , für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. (2820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 3.

Inhalts-Verzeichnis.

4

Neue Lieder und Gesänge

aus **Constantin Wilds Verlag.**

Texte: Deutsch, englisch, französisch.

	ℳ
Borchers, Golgatha — *Calvary* — La Golgatha	—,80
— Zur Trauung — *A wedding anthem* — Cantique nuptial	—,80
Borodin, Море — Das Meer — *The Sea* — La mer	1,80
— Спящая княжна — Des Mädchens Zauberschlaf — *The Sleeping Princess* — La princesse endormie	1,20
Dwelshauvers-Dery, F. V., Liebeslied — *Song of Love* — Chant d'amour	—,60
— Mailied — *May-Song* — Chanson de Mai	—,60
— Lotosblume — *The Lotos flower* — La fleur de Lotus	1,—
— Schlichte Weise — *Simple Ditty* — Simple Chanson	—,80
— Zage Augenblicke — *Presentiment* — Anxiété	—,60
Ender, G. B., Ein Scheiden — *Parting* — La Partenza . . .	1,50
Haarklou, Johannes, Andre beten zur Madonne — *Some say prayers to the Madonna* — L'un rend grâce à la Madone	1,—
Hill, Alfred F., Am Meer — *Break, Break, Break* — A la mer . .	1,20
— Schlummerlied — *Slumber Song* — Berceuse	1,—
— *A Cowherds Song in a foreign Land (with Violin obligato)* .	2,—
— *No, Mouns No*	1,40
Jadoul, Sehnsucht — *Longing* — Aspiration	1,—
Klughardt, Zwei kleine Lieder — *Two little songs* — Deux petites chansons	1,20
a) Mädel wie blüht's — *Spring's Return* — Retour du printemps.	—,—
b) Liebesgruss — *Greeting-Love* — Salut à l'aimée	—,—
Pfeiffer, Th., Im Schwarzwald — *In the Black Forest* — Dans la Forêt-Noire	1,—
Pfohl, Ferdinand, Drei Lieder — *Three Songs* — Trois Mélodies	1,80
a) Am ersten Mai — *The First of May* — Le premier Mai .	—,60
b) Schlummerlied — *Slumber-Song* — Berceuse	1,—
c) Satanella — *Satanella* — Satanelle	[illegible]
— Rückkehr — *The Retourn* — La Retour.	
a) Ausg. für männl., b) Ausg. für weibl. Stimme à	1,50
— Vier Lieder — *Four Songs* — Quatre Mélodies . . .	2,20
a) Gleichnis — *Simile* — Parabole. b) Verblüht — *Faded* — Fanée. c) Julinacht — *Summer-Night* — Nuit d'été. d) Stumme Liebe — *Silent Love* — Amour muet à	1,—
Pohl, Frühlingssehnsucht — *Longing for the Spring* — Chanson de Printemps . . hoch u. tief à	—,70
Volkslied — *Popular Song* — Chant populair	—,60
— Liebesfrühling — *Springtime of Love* — Amour printanier . .	—,60
— Brautlied — *Bridal-Song* — Chant à la fiancée	1,—
Ruydant, François, An Mariechen — *Marie* — Chanson à Mariette	1,—
Sawyer, Vier Lieder — *Four Songs* — Quatre Mélodies . . .	1,80
1. Ich will meine Seele tauchen — *I trust my soul's strong passion* — Je veux pour mon âme attendrie .	—,70
2. Die ersten Tropfen fallen — *The early drops are falling* — La grise aurore pleure . .	—,50
3. In meiner Brust da sitzt ein Weh — *Within my breast there sits a woe* — Sur ma poitrine il s'est assis . .	—,70
4. Gondellied — Barcarole . . .	1,—
Seifhardt, T., Ständchen — Serenade	1,—
— Winterlied — *Winter-Song* — En-hiver	—,70

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.

Musikalischer Teil.

Der neue Bassbuffo des Leipziger Stadttheaters.

Als im Jahre 1894 der Düsseldorfer Heldenbariton Herr Schütz nach mehrmaligem erreichen Gastspiel für unser Stadttheater von der Direktion Stägemann verpflichtet wurde, glaubte man in Publikum wie Presse, in ihm wohl nur sehr bedingterweise einen vollgültigen Ersatz für den mit dem Ablauf der Saison 1895—96 aus dem Leipziger Bühnenverbande ausscheidenden, so schnell beliebt gewordenen Baritonisten Herrn Demuth gefunden zu haben. War der von der Düsseldorfer Schwesterbühne nebst einem viertel Dutzend anderer zum Teil recht minderwertiger Kräfte verschriebene Sänger hinsichtlich des geradezu glanzvollen Stimmmaterials seines Vorgängers auch mit diesem nicht zu vergleichen, so stellte sich doch gar bald nach Antritt des neuen Engagements heraus, dass man in Herrn Schütz einen noblen, zu der im Reiche der Kunst nur selten und vereinzelt vorkommenden Species der „denkenden Künstler" zu zählenden Sänger gewonnen hatte.

Schon sein Telramund, Heiling und Lothario, noch etwas unter dem Banne der Unfreiheit stehende Leistungen, waren durchaus beachtenswert, mit der beim zweitenmale noch bedeutend gesteigerten vortrefflichen Wiedergabe des Holländers, ferner des Wanderers und des Wotan im „Rheingold" hatte der Sänger aber einen unbestrittenen bedeutenden Erfolg, der für den Kunstkenner in dem angenehmen Bewusstsein gipfeln musste, in dem Nachfolger der jetzigen Zierde des Hamburger Stadttheaters musikalisches Können mit künstlerischer Intelligenz gepaart zu sehen, während doch das intellektuelle Erfassen und Durchdringen einer Rolle Herrn Demuths Sache nicht gerade war. Mag immerhin sein, dass das Theaterpublikum an der Pleisse anspruchsvoller ist, wie an der Elbe, in die Gunst der theaterbesuchenden Bewohner der alten Hansestadt hat sich Herr Demuth jedenfalls sehr schnell in des Wortes eigenster Bedeutung hineingesungen. Doch nicht die jetzt schon mehrfach genannten beiden Baritonisten sind es, die mich hier beschäftigen sollen, sondern ihr Stimmkollege, seit mehr den 20 Jahren die Zierde der Leipziger Bühne, unser guter alter Meistersänger Schelper.

Wer Otto Schelpers schlichtes und anspruchsloses Wesen kennt, weiss genau, dass bei diesem seltenen Künstler, wie Menschen von einer Rivalität zwischen ihm und einem Stimmkollegen noch nie die Rede gewesen, friedlich hat er sich mit einem Perron, einem Demuth in das Fach geteilt, hat den Papageno, wie den Sprecher, den Wanderer, wie den Alberich im „Siegfried" gesungen. Demgemäss sah man es auch in Theaterkreisen, Publikum, wie Presse bisher lediglich für einen Akt der Courtoisie, vielleicht vermischt mit einem leisen Zug von Bequemlichkeit, an, wenn Herr Schelper seinem neuen Kollegen Schütz in den hochbedeutsamen Rollen des Telramund, Holländer und Heiling das Vorrecht des Erstauftretens einräumte; dass Herr Schütz diese Rollen aber sämtlich noch

ein zweitesmal sang, während er doch als Kacamillo mit Herrn Schelper alternierte, wurde bereits allgemein als Vorzeichen dafür angesehen, dass Herr Schelper derartige grössere Rollen abzugeben wünsche, vermutlich um sich künftighin auf der mit dem Stadinger und dem Falstaff bereits betretenen Bahn der Buffopartien zu bewegen. Bei allem Gefallen, den gewiss jedermann an den genannten, weiterhin noch zu besprechenden Versuchen des genialen Sängers gefunden hat, muss sich doch jeder, der Herrn Schelpers Holländer zuletzt im März dieses und November vorigen Jahres, oder Telramund in den zahlreichen Lohengrinreprisen des vergangenen Winters, zu hören Gelegenheit hatte, sagen, dass der Künstler den Punkt seines Lebens, wie seiner Sängerlaufbahn noch lange nicht überschritten hat, an dem er selbst, wie das Publikum den Verzicht auf derartige Partien für angezeigt erachten sollten. Noch mehr ist man in dieser Annahme bestärkt worden durch den Umstand, dass man Herrn Schütz, wohl gestützt auf dessen bisherige schöne Erfolge, sei es auf oder — ohne Wunsch des Herrn Schelper, jetzt auch die ungleich bedeutendere und gewichtige Partie des Wotan in der „Walküre" anvertraut hat. wie an anderer Stelle zu berichten sein wird, entledigte sich der Künstler seiner Aufgabe, besonders des dritten Aktes, mit grossem Geschick und gutem Gelingen, hier möchte ich mir erlauben gegen die Nichtbelassung der Rolle bei Herrn Schelper ein energisches Veto einzulegen, nicht ohne jedoch auch meine Gründe dafür anzugeben.

Dass die stimmliche Potenz Schelpers für den Wotan noch stets ausreichend ist, habe ich bereits angedeutet. Ich möchte ferner beiläufig erwähnen, dass Schelper zu den wenigen Bevorzugten gehört, die unter des grossen Bayreuther Meisters eigener Leitung die Hauptrollen des „Ringes" kreieren durften. so sang auch Schelper erstmalig im Jahre 1879 unter der Direktion Angelo Neumanns in Leipzig und bei dem 1882 darauf folgenden Gastspiel in London die Riesenpartien des Alberich Rheingold, Wotan Walküre, Wanderer und Hagen. Bereits im Jahre 1884 gab er indess den Wanderer und bald darauf den Hagen ab, um die weniger bedeutenden Partien des Alberich am 2. und 3. Abend der Trilogie zu übernehmen, was für seine Verehrer zwar bedauerlich, aber in Hinblick auf Perrons Prädestinierung für die Rolle des Wanderer, Grenggs tüchtigem Hagen und auf die Einheit des gesamten Kunstwerks vielleicht vorteilhaft war. Den Wotan der „Walküre" wie den Alberich, den Rheingold Wotan hat der Künstler nie gesungen. behielt Schelper bei, um mit diesen so unglaublich heterogenen Partien zwei Musterleistungen zu bieten, wie sie die deutsche Bühne nur wenige aufzuweisen vermag. In den letzten Jahren waltete über Schelpers Wotan ein seltsamer Unstern. nicht weniger als 4mal musste er die Partie absagen. so im Influenzajahre 1892. wo der bayrische Kammersänger Schulgraf die Rolle sang. ein anderes Mal musste man Herrn Schrauff, den Dresdner Wotan zweiter Garnitur berufen, ferner sprang der stets hilfbereite Herr Neidel einmal für seinen erkrankten Kollegen ein und schliesslich führte uns im Mai dieses Jahres der Hallesche lyrische Bariton Herr von Lauppert eine Art von Miniatur-Wotan vor. Schreiber dieses hat Schelper bei seinem letztmaligen Auftreten als Wotan am 11. Januar dieses Jahres gehört, nachdem er die Reihe der oben beschriebenen Enttäuschungen bereits durchgemacht hatte.

Wer durch Reisen oder Gastspiele berühmter Sänger, so wie ich Gelegenheit gehabt hat, die stattliche Zahl vortrefflicher Wotandarbietungen eines Reichmann, Plank, Perron, Betz, Gura, Baptist Hoffmann, Bachmann usw. kennen zu lernen, wird mir Recht geben. wenn ich behaupte, dass keiner der genannten Künstler, mit Ausnahme vielleicht des genialen Fritz Plank, unsern Schelper in der Wucht des Ausdrucks, der Eindringlichkeit und Schärfe der Deklamation und der schlichten Grösse des Spiels erreicht, mag auch ein Reichmann beim Abschied und Feuerzauber vermöge seiner bestrickend schönen Stimmmittel selbst das reserviert und kühl abwartende Berliner Publikum zu berauschen oder ein Perron durch pedantische und trockene Tüfteleien in den Zwiegesprächen mit Fricka und Brünnhilde sich den fragwürdigen Ruf eines Bayreuther Musterwotans zu erringen wissen. Und jetzt soll dieser Wotan par excellence, der, absolut betrachtet, zwar recht tüchtigen, aber im Vergleich zu Schelpers Wotan doch nur auf einem Durchschnittsniveau sich bewegenden Leistung eines jungen Künstlers weichen? Soll der 1. Oktober einen Markstein, ein „bis hierher und nicht weiter" in der glänzenden Künstler-

laufbahn Otto Schelpers bedeuten? Und noch dazu ohne jeden triftigen Grund? Vielleicht lediglich aus persönlicher Neigung des Künstlers zu einem Rollenfach, dem er seinem Stimmcharakter und seinem Wesen nach doch nun einmal angehört. Was bürgt dafür, dass nicht aus Schelpers Sachs, jener Leistung, die Wagner selbst im Jahre 1872 in Bremen Gelegenheit gab, seinem Unmut über die recht mässige Aufführung der „Meistersinger", oder wie er sich humorvoll ausdrückte, dessen, „was davon nicht gestrichen war", mit den Worten u. a. Luft zu machen, dass „der treffliche Darsteller des Hans Sachs mindestens seinen Monolog zu retten wusste" — was bürgt dafür, dass aus diesem Sachs nicht demnächst ein Beckmesser werde, gewiss ein Kabinettstück an sich, aber doch ewig schade im Hinblick auf die Meisterleistung Schelpers als Sachs.

Sachs und Beckmesser. Damit hätte Herr Schelper den endgiltigen Schritt gethan, die Entscheidung für ein neues Fach getroffen. Waren ihm, dem glücklichen Besitzer einer nach oben wie unten gleich ausgiebigen Baritonstimme, auch von jeher komische und Spielpartien, als Figaro, Papageno, Lord Cockburn u. s. w. sehr ans Herz gewachsen, so hat er auch mit einzelnen Versuchen in ausgesprochenen, wenn auch nicht profunden Basspartien, wie Caspar, Mephisto, Hagen viel Glück und wohl auch gelegentlich Nachahmer an anderen Bühnen gehabt, dem unbeschadet hätte er seine eigentlichen Baritonrollen noch weiter singen können. Mit der Übernahme des ausgesprochenen Bassbuffo-Charakters Fallstaff und des ihm nicht unverwandten Stadinger ändert sich die Sache: man kann nicht Heldenrollen und Bufforollen nebeneinander singen, schon nicht aus Rücksichten auf die Stimme. Dass es sich hier bei Herrn Schelper nicht nur um ein Experiment handelte, beweist klar der Umstand, dass im Laufe des Sommers bereits, wenn ich nicht irre, 6 Reprisen vom „Waffenschmied" und deren 4 von Nicolais „Lustigen Weibern" mit Herrn Schelper in den betreffenden Rollen stattgefunden haben. Der Zufall brachte es mit sich, dass unser Bassbuffo Herr Knüpfer erkrankte und entlassen wurde. Ersatz wurde nicht beschafft; einige seiner Rollen wie Leporello, Conradin etc. übernahm Herr Neidel, der aber keinesfalls als vollgiltiger Vertreter für erste Bufforollen gelten kann. Der neue Bassist Herr Ulrici hat — vermutlich aus Rücksicht auf Herrn Schelper, im Engagement wenigstens bis jetzt den Stadinger und den Fallstaff noch nicht zu singen bekommen, trotzdem beide Rollen bei ihm durchaus in den richtigen Händen wären. Einen van Bett haben wir zur Zeit nicht; es steht zu vermuten, dass Herr Schelper sich demnächst auch in dieser Rolle dem Leipziger Publikum präsentieren wird, ebenso dürfte in Bälde aus seinem Don Juan ein Leporello werden, kurz aus dem Hin- und Herlavieren zwischen zwei Fächern dürfte sich der Künstler nun bald endgiltig für das Fach des Bassbuffos entscheiden, in dem wir ihn sporadisch gern begrüsst haben, solange es für ihn galt, erneute Proben seiner erstaunlichen Vielseitigkeit abzulegen. Als definitiven Vertreter dieses Faches müssen wir ihn aber entschieden ablehnen.

Ich gebe gerne zu, dass Herrn Schelper die mannigfachsten Äusserungen des Humors, und vielleicht mehr wie manchem anderen berufenen Vertreter des Buffofachs, zu Gebote stehen, dass ferner sein hervorragendes Spieltalent, wie sein ganzes Wesen ihn vollauf zu einem trefflichen Repräsentanten dieses Faches befähigen, aber doch fehlt dem Künstler das Eine und zugleich Wesentliche für derlei Partien: der Stimmcharakter. Als Bariton ist Schelpers Stimme gewiss von staunenswerter Klangfülle in der Tiefe, des Basses Grundgewalt aber, ein unumgänglich notwendiges Postulat für die Partie des Fallstaff, ist denn doch bei Herrn Schelper, wie bei jedem ausgesprochenen Bariton, nicht vorhanden. Der Umstand, dass der Künstler das bekannte Lied: „Als Knäblein schon an der Mutterbrust", um einen halben Ton hinauf transponiert sang, beweist am besten die richtige Selbsterkenntnis in der Sache. Auf diese Weise würde er sicher auch einen Sarastro singen können, wie vor ihm Herr von Milde in Weimar und der berühmte Kindermann in München, nicht eine jener berühmten Universalstimmen, die es in Wirklichkeit garnicht giebt, sondern ein regelrechter tiefer Bariton, es mit Erfolg auch gethan haben, aber das Charakteristikum der Leistung ginge hier wie dort verloren. Oder meint etwa der verehrte Leser, dass Herr Buhss, der vermöge seiner glücklichen hohen Baritonlage den Lohengrin ohne sonderliche Anstrengung singen könnte, ein auch

nur befriedigender Vertreter des Gralsritters wäre? Grenzen, von der Natur gezogen, kann und soll der Mensch nun einmal nicht überschreiten.

Ganz anders läge der Fall Schelper, wenn irgend ein zwingender äusserer Umstand, wie Verlust der Stimme oder dergleichen, vorhanden wäre und ihn bestimmen würde, sich einem anderen Fach zu widmen, wird doch aus der muntersten Naiven schliesslich doch unweigerlich eine komische Alte. Von alledem ist hier keine Rede, wenn auch nicht mehr auf der aufsteigenden Linie seiner Künstlerlaufbahn, so hat doch Schelper den Kulminationspunkt derselben doch keineswegs so lange überschritten, wie er selbst anzunehmen geneigt scheint. Hat er auch in richtiger Selbsterkenntnis Rollen wie Jäger, Luna und Wolfram schon seit geraumer Zeit abgegeben, so müsste es doch einfach mit dürren Worten als „jammerschade" bezeichnet werden, wenn der Künstler eine 30jährige ruhmreiche Laufbahn als Heldensänger vor der Zeit beenden wollte, um für ständig in ein Fach überzugehen, das ihm am Herzen liegt und in dem wir ihm als Gast vereinzelt stets gerne wieder begegnen werden, dessen definitive Besetzung durch einen vollgiltigen Vertreter aber eine der dringendsten und vornehmsten Pflichten der Direktion Stägemann sein muss. So hoffen wir wenigstens. Abhilfe thut Not. Ob sie geschaffen wird? Wer weiss es? [illegible]

Dr. West.

Die musikalische Woche.

Kgl. Konservatorium der Musik. „Die Zauberflöte" (17. September 1906). Wie alljährlich seit dem Bestehen der Opernschule, so bildete auch in diesem Jahr eine Opernaufführung den Abschluss der Saison unseres Konservatoriums. Es gehörte viel kühner Mut dazu, zu dieser Aufführung, für die Herr Direktor Stägemann das Carolatheater in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hatte (schade, dass die Dekorationen in einer so illusionsstörender Verfassung waren), Mozarts anspruchsreichstes Werk, in dem, um mit R. Wagner zu reden, die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein scheinen, zu wählen. Dass das Experiment gelang, und wie von vornherein erwähnt sein mag, es ist ganz vorzüglich gelungen, ist ein unanfechtbarer Beweis für das Emporblühen unserer Opernschule, die schon heute im In- und Ausland als günstigstes Vorbereitungs-Institut für die Bühne berühmt und gesucht ist. Neben dem Gründer und unermüdlichen Förderer der Opernschule, Herrn Dr. O. Günther, sind in erster Linie die Namen Sitt, Ewald, Klesse, Rebling und Proft aufs engste an diesem herrlichen Erfolg beteiligt, durch die Leistungen ihrer Schüler haben sich diese erprobten, unermüdlichen Lehrer das denkbar glänzendste Zeugnis ausgestellt.

Unter der jugendlichen Künstlerschar bewiesen drei Kräfte, dass ihnen das Reifezeugnis unbedenklich zugesprochen werden darf: Eugen Stichling aus Gotha, Chr. Umann aus Walk und Fräulein Müller-Lingke aus Leipzig. Weitaus die abgerundetste und reifste Leistung war die Papagena der Letztgenannten. Fräulein Müller-Lingke vereinigt in sich alle Faktoren, um in kürzester Frist eine begehrenswerte Beute für nach Opernsoubretten suchende Theaterdirektoren zu werden. Eine entzückende Erscheinung, natürliche Anlage zur Komik, eine anmutig süsse Stimme von fast tadelloser Ausbildung und — was für das Feld der Soubrette die Hauptsache ist — echtes, rechtes Bühnenblut. Nächst ihr gebührt Herrn Stichling, dessen gewaltige Stimmmittel bereits bei den Prüfungen wiederholt berechtigtes Aufsehen erregten, das Lob, dass er dem Sarastro nur sehr wenig schuldig blieb. Sein Organ hielt den enormen Anforderungen glücklich Stand, und wenn auch in der tiefsten Lage der Ton noch nicht recht fest ist, so wird dieser Mangel wohl alsbald schwinden. Jedenfalls hat Herr Stichling das Material zu einem seriösen Bassisten; in unserer Zeit, in der so viele Bassbaritons dies Fach unsicher machen, ist das ein guter Wechsel für die Zukunft. Auch Herr Umann als Papageno gehört in die Kategorie der bühnenreifen Talente. Das, was diesem Sänger, dessen Papageno eine ziemlich getreue Copie von Demuths gelindertem Hanswurst war, am meisten zu lernen Not thut, nämlich die Erkenntnis, dass die Selbstüberschätzung und Eitelkeit, mit der er behaftet ist, seiner künstlerischen Entwicklung unübersteigbare Schwierigkeiten in den Weg legen wird, bringt ihm kein Konservatorium und keine Opernschule der Welt bei, also hinaus ins Leben, Junker Hochmut!

Eine sehr tüchtige Pamina lieferte Fräulein Adele Neubert aus Kirchberg. Ihr Sopran ist von frischquellendem Wohllaut, Empfindung und Deklamation durchaus ansprechend. Im Spiel konnte sie allerdings einige Befangenheit kaum verleugnen. Sollte

[illegible] Herr Kapellmeister [illegible] [illegible]

Neues Theater. [illegible] Johann von Paris [illegible] Johann von Paris [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] Partie kaum [illegible]

[illegible] Ferdinand Pfohl.

Vortragsabend in Schützes Höherer Musikschule [illegible]

[illegible]

O. S.

Die Kaim-Konzerte im Sommer 1896.

Von Arthur Hahn

Die Zeit des Hochsommers hat bisher immer als die grosse Ruhepause im Konzertleben unserer Grossstädte gegolten. Höchstens, dass in Gartenetablissements eine populäre Form musikalischer Darbietungen bei Bier und sonstigen Genüssen zur Geltung kam. Im Konzertsaal aber pflegten um diese Jahreszeit alle Flöten zu schweigen. Anders war es diesmal bei uns in München. Hier besass die Leitung des einen Hauptfaktor in der hiesigen öffentlichen Musikpflege bildenden Kaim-Orchesters den Wagemut, Ende Juli mit einem Unternehmen hervorzutreten, welches bestimmt sein sollte, dem durch unsere Stadt strömenden Fremdenpublikum und speciell den zum Besuch der Sommeraufführungen der Hofbühnen herbeigeeilten Gästen auch im Konzertsaal Proben der Münchener Kunstpflege zu bieten. In dem seit Herbst vorigen Jahres eröffneten neuen Kaimsaal wurde an den opernfreien Abenden der Monate August und September eine zweimalige cyklische Aufführung sämtlicher Beethovenschen Symphonien veranstaltet. Das Unternehmen glückte in jeder Hinsicht. Während im Theater der Besuch der von den gewohnten Opernaufführungen vielfach durch nichts, als durch enorm hinaufgeschraubte Preise sich auszeichnenden Sondervorstellungen Wagnerscher, Beethovenscher und Mozartscher Werke namentlich in seinem späteren Verlauf in ganz bedenklichem Grade nachliess, hatte sich das Kaimsche Unternehmen wachsenden und bis zuletzt andauernden Zuspruchs zu erfreuen. Ihm musste dieser Sommer des Missvergnügens mit seiner unvergleichlichen Regenflut, über den alle Welt sich erboste, gerade zum Vorteil ausschlagen. Selbst derjenige, den etwa anfangs nur das schlechte Wetter in den Konzertsaal getrieben hatte, wurde rasch gewahr, dass dort nicht nur treffliche künstlerische Leistungen geboten wurden, sondern dass man daselbst auch in verschiedener Hinsicht musikalisch interessante Abende verleben konnte. Das sprach sich natürlich unter dem Fremdenpublikum rasch herum und damit war auch der Erfolg der ganzen Veranstaltung gesichert.

Die Seele der Kaimschen Konzerte ist in künstlerischer Hinsicht natürlich der Dirigent. Ein Künstler, dessen Name in der Musikwelt einen hervorragend guten Klang besitzt, waltet hier dieses Amtes: Hermann Zumpe. Er ist im vorigen Jahre, gleichzeitig mit der Eröffnung des neuen Saales an die Spitze des Kaimorchesters getreten, nachdem er kurz zuvor seine Stellung als württembergischer Hofkapellmeister aufgegeben hatte. Seine hiesige Wirksamkeit hat uns längst den Beweis geliefert, dass in ihm für die Kaim-Konzerte nicht nur eine Dirigentenkraft ersten Ranges, sondern auch eine für die hiesigen Verhältnisse besonders geeignete Persönlichkeit gewonnen wurde. Zumpe ist ein ausgezeichneter Klassikerinterpret moderner Schule und dabei auch ein wackerer und energischer Kämpe für jede ernst zu nehmende fortschrittliche Bewegung in der Kunst. Für einen solchen aber bietet das Münchener Musikwesen noch immer ein ganz ansehnliches Arbeitsfeld.

Aus allen Dirigentenleistungen Zumpes, die wir im Laufe der Zeit kennen gelernt haben, sprach stets eine künstlerische Persönlichkeit, in welcher sich eine ungemein schwungvolle, feurig lebendige Art des Empfindens mit geistiger Reife in ausserordentlich glücklicher Weise vereinigen. Freilich giebt es auch heute noch allerlei wunderliche Heilige, welche das Geheimnis des richtigen Vortrags klassischer Werke in Erbpacht zu haben glauben und mit rührender Zähigkeit an verknöcherten Traditionen festhalten, mit denen die alleràlteste Zopfperrücke in Bezug auf Steifheit und Ledernheit erfolgreich konkurrieren kann. Diese rufen natürlich auch hier mitunter noch Ach und Weh, wenn ein Dirigent von Geist und lebendigem Kunstempfinden es nicht nach ihrer öden Schablone macht und Beethoven und Mozart auch absolut nicht ein bischen langweilig vorträgt. Die heutige Konzertmenschheit aber denkt in ihrer überwiegenden Majorität glücklicher Weise längst anders. Gewiss wird auch heute kein Vernünftiger irgend welchen durch nichts zu begründenden Willkürlichkeiten, einen „Nüancen“-Unfug, mit dem vielleicht der

erstbeste Taktschläger sich und seine Leistung „interessant“ machen zu können glaubt, das Wort reden wollen. Wirkliche Berechtigung aber hat jede durch ernsthaftes und wirkliches Eindringen in den Geist der Aufgabe gewonnene Auffassung, womit noch nicht einmal gesagt zu sein braucht, dass sie unbedingt von Jedermann geteilt werden müsse. Auch bei der Beethoven-Interpretation Zumpes wird man bezüglich mancher Details ja anderer Meinung als der Dirigent sein können, dennoch aber zugeben müssen, dass jene Einzelheiten mindestens das Produkt einer bedeutenden und zielbewussten künstlerischen Intelligenz sind. Ja, mancher wird sich selbst mit manchem, was ihm anfangs ungewohnt und befremdlich erschien, wohl auch bei öfterem Hören und nachdem ihm die künstlerischen Gründe dafür offenbar geworden, befreundet haben.

Neben den geistigen Qualitäten aber besitzt Zumpe auch noch weitere sehr schätzenswerte Dirigentenvorzüge. Er hat sein aus durchaus tüchtigen und leistungsfähigen Kräften bestehendes Orchester sowohl zu einer höchst respektablen Sicherheit und Freiheit des Vortrages erzogen, wie er auch gleichzeitig eine sorgfältige Durcharbeitung der Leistungen nach rein technischer Seite — vereinzelte Zufallmalheurs dieses oder jenes Instrumentes in den Aufführungen können bei Beurteilung des Ganzen selbstverständlich nicht allzu sehr ins Gewicht fallen — und die Erzielung einer sorgsam ausgeglichenen Klangwirkung und grösstmöglicher Tonschönheit eifrigst anstrebt. Im allgemeinen ist hierbei auch die an sich ja gute Akustik des Kaimsaales seinen Absichten förderlich; höchstens ein auf dem Orchester lastender, die mächtige Orgel tragender Vorbau wäre noch als feindlicher Faktor anzusehen. Derselbe dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach, zum Teil wenigstens, mit Schuld daran sein, wenn z. B. der Klang der Blechinstrumente einerseits nicht immer gleichmässig edel erschien und andererseits sich auch zuweilen auf Kosten des Streichkörpers und teilweise auch der Holzbläser vordrängte. Auch nach dieser Seite ist der Dirigent unablässig bemüht, Verbesserungen zu schaffen und die Klangwirkung auszugleichen und zu veredeln, wobei gleichzeitig auch seine Fähigkeit wieder zu Tage tritt, diese und jene Stelle eines Werkes auch rein klanglich in besondere Beleuchtung zu rücken. Solches geht ja schon mit der Ausgestaltung des Vortrags Hand in Hand, und nach dieser Seite weiss Zumpe selbst wohlbekanntes dem Hörer oft in neuem Lichte erscheinen zu lassen. So hörten wir beispielsweise den Schluss des letzten Satzes der „Eroica“ und speciell das hier mit eindringlichster Breite genommene Gesangsthema in ungewöhnlich eindrucksvoller Wiedergabe, und gar zu einem echten und rechten Paradestück des Orchesters wurde die „Freischütz“-Ouverture, bei welcher der Dirigent R. Wagners Fingerzeige bezüglich des Vortrages mit hervorragendem Glück befolgte. Neben der „Eroica“ war die Ausführung der C-moll-, der A-dur-Symphonie und der „Neunten“ ganz besonders erfolgreich und eindrucksvoll, womit indess nicht gesagt sein soll, dass nicht auch den übrigen Werken des Beethoven-Cyklus eine sehr sorgsame Ausgestaltung zu Teil geworden wäre. Bei der Vorführung der „Neunten“ wirkte auch der erst im vorigen Winter ins Leben gerufene, ebenfalls unter Zumpes Leitung stehende Kaim-Chor mit. Derselbe hielt sich, wenn man besonders die kurze Zeit des Zusammenwirkens dieser Korporation berücksichtigt, in der Hauptsache schon recht wacker in seiner bedeutsamen und anspruchsvollen Aufgabe. Die Gesangssolisten standen zwar nicht durchgängig auf ganz gleicher künstlerischer Stufe, doch haben sich Kräfte wie der Baritonist v. Milde (Weimar), die Sopranistin Frl. Haller (Stuttgart) und unsere einheimische Konzertsängerin Frau Exter um die Aufführungen jedenfalls verdient gemacht.

Aus der Reihe der übrigen solistischen Kräfte — jedes Konzert brachte deren mindestens eine — seien zunächst noch die Pianisten Franz Rummel und Heinrich Ordenstein besonders genannt, von denen der Erstere in einem Konzert von Schytte seine glänzende Virtuosität und fesselnde Vortragsart bethätigte, während der Letztere zwar nicht gerade besondere Bravour, wohl aber eine sichere, elegante Technik und verständige Auffassung in seinem Spiel zur Geltung brachte. Von den Instrumentalsolisten des Kaim-Orchesters zeichneten sich der Konzertmeister Herr Rettich und der Celist Herr Warnke wiederholt aus. Als ein vortrefflicher Vertreter seines Riesen-instrumentes hat sich der Organist des Kaimsaales, Herr Hempel, sowohl in den Orchester-Konzerten wie in den täglich während der Fremdensaison unentgeltlich statt-

findenden Orgel-Matineen erwiesen. So haben wir von ihm die Liszt'sche B A C H-Fuge nicht nur mit vollkommenem Beherrschen der technischen Seite, sondern auch Gesamtgestaltung in wirklich machtvoller Wirkung gehört. Auch Bach, Mendelssohn, Schumann spielte er dem Hörer zu Danke.

Wir können unseren Bericht nicht schliessen, ohne dass wir noch auf einen Teil der Orchesterprogramme besonders zu sprechen kommen. Neben dem Symphonien-Cyklus brachten uns die Sommerkonzerte noch Ouverturen sowie symphonische und sonstige Konzertstücke älterer und moderner Meister. Neben Beethoven, Weber, Mendelssohn, Cherubini und Wagner fanden besonders Liszts symphonische Dichtungen in ganz hervorragender Weise Berücksichtigung. Herr Zumpe hat sich bezüglich der Einführung der letztgenannten Kunstgattung in das hiesige Konzertleben ganz unbestreitbare Verdienste erworben. An vielen Orten ist es ja noch immer Brauch, von diesen Werken nur ab und zu etwas als Ausnahmekost zu bieten, und man wundert sich dann wohl auch noch, wenn dieselben dem Publikum, das ohnehin noch oft von kritischer Rückwärtserei kopfscheu gemacht ist, keine intimeren Bekannten werden wollen. Zumpe hat die Aufgabe des modernen Konzertdirigenten auch im vorliegenden Falle sogleich vollkommen richtig erfasst, indem er nicht nur im Laufe eines Jahres die unter den heutigen Verhältnissen gewiss ansehnliche Zahl von sieben symphonischen Dichtungen zur Aufführung brachte, sondern, was uns noch wertvoller dünkt, auch häufige Wiederholungen einzelner Werke veranstaltet hat. Es soll dabei keineswegs verkannt werden, dass auch an anderer Stelle bei uns in den letzten Jahren eifrig für Liszt eingetreten wurde, ausser durch den Porgesschen Chorverein auch durch unsere Hofkapelle, namentlich seit deren Konzerte unter der fortschrittsfröhlichen Leitung eines Richard Strauss stehen. Hier wie dort hat man sich in durchaus rühmenswerter Weise der modernen tonkünstlerischen Produktion angenommen. Allein die beschränkte Zahl der betreffenden Veranstaltungen lässt an und für sich schon häufige Wiederholungen nicht zu, während das Kaimsche Unternehmen in dieser Beziehung weit günstigere Chancen bietet. Der Erfolg ist denn auch nicht ausgeblieben, er hat sich vielmehr in beinahe unerwartetem Grade eingestellt. Stücke wie „Tasso", „Préludes", „Hunnenschlacht" fanden stets wachsenden Beifall, ja teilweise eine überaus glänzende Aufnahme, so dass sie heute bereits zum eisernen Bestand der Programme selbst der an gleicher Stelle allwöchentlich mehrmals stattfindenden populären Konzerte zählen.

Von den Abenden des Beethoven-Cyklus hatte sich sogleich der erste zu einer Gedächtnisfeier für Liszt gestaltet, mit dessen Todestag er zusammenfiel. „Tasso" erlebte bei diesem Anlass eine glanzvolle, durch hohen Schwung, verständnisvolles Erfassen des geistigen und musikalischen Inhalts und Reichtum der Ton- und Temposchattierungen sich auszeichnende Wiedergabe, welche Vorzüge auch der Aufführung der bei anderer Gelegenheit zu Gehör gebrachten symphonischen Dichtungen durchaus nachzurühmen sind. Überall trat das „sympathisch schwungvolle Reproduzieren", welches Liszt als der conditio sine qua non für die Wiedergabe seiner Werke hinstellt, im vollsten Umfang zu Tage, jüngst erst wieder gelegentlich der Vorführung des „Mazeppa". Dieses von dämonisch wilder Kraft und Grösse erfüllte Tonstück, welches mit geradezu hinreissendem Feuer gespielt wurde, konnte dabei in der ganzen Fülle seiner eminent charakteristischen Tonfarben vor dem Ohr des Hörers lebendig werden.

So darf man denn wohl nach den sommerlichen Vorläufern einer nicht minder interessant und anregend sich gestaltenden Wintersaison im Kaimsaal entgegensehen. Unsere anderen namhaften Konzertvereinigungen aber werden hinter dem hier gegebenen Beispiel gewiss nicht zurückbleiben wollen und ebenfalls die ganze Summe ihrer Leistungsfähigkeit einsetzen, wodurch sich die Aussichten auf einen künstlerisch bedeutenden Verlauf der neuen Konzertzeit natürlich nur noch erhöhen würden. Not thut es ja auch bei uns, dass von den dazu berufenen Seiten musikalische Thaten verrichtet werden, welche in hinreichendem Masse den Stempel des Aussergewöhnlichen tragen, um aus dem Strome von Mittelmässigkeit hervorzuragen, welcher hier, wie überall, das heutige Konzertwesen durchflutet.

Unsere musikalische Kritik.

Eine zeitgemässe Betrachtung von *Max Chop*

(Schluss.)

Die Gegenwart hat unter anderen Leidenschaften auch die Sammelwut erzeugt. Wer statt Autographen, Briefmarken und Postkarten die Romane sammeln wollte, die sich hier täglich abspielen, würde sein Publikum finden und um Stoff nie verlegen sein. Der harmloseste, häufigste Fall ist der, dass das Genie sich vor Reichsbanknoten beugt oder in den feuchtschimmernden Augen einer hübschen Novize die Objektivität des Urteils verliert. Bestechlich kann der tüchtige, wie der untaugliche Recensent sein, nur wird an den Erstgenannten aus naheliegenden Gründen die Versuchung öfter und nachdrucksvoller herantreten. Ist die lustige Gewohnheit des Besuchs beim Kritiker nicht schon ein Versuch zur Bestechung? Selbst wenn mit diesem Besuche wirklich keine weitere Absicht verbunden sein sollte, als die der Vorstellung? Die persönliche Bekanntschaft zwischen Kritiker und Kritisierten trübt ohne jede Frage die Urteilsschärfe. Jene Visiten sind nur Erzeugnisse des sogenannten „guten Tons", nicht der Notwendigkeit. Und ein vernünftiger Recensent sollte sich lediglich an die letzte halten. Sieht er seine Neulinge auf den Brettern der Bühne oder des Konzertpodiums, so ist dies für ihn völlig genügend. Wozu die eingehendere „Okularinspektion"? Hat er den Menschen oder seine Leistungen zu kritisieren? — Hört man nun im Theater oder Konzertsaal eine jener Darbietungen, bei denen man aus der unbehaglichen Stimmung nicht herauskommt, und liest alsdann tags darauf die milden, die anerkennenden, die begeisterten Berichte, wem müssten da nicht die feuchtschimmernden Augen oder das geknippste Papier einfallen? In der Kunst giebt es nur wenige Abstufungen für das Urteil und eine Entschuldigung, wie z. B. die, dass über den Geschmack nicht zu streiten sei, ist vollständig hinfällig.

Die Skandal-Chronik sorgt alljährlich durch einige ganz besonders schlimme Fälle, die an die Öffentlichkeit kommen, dafür, dass sich der üble Geruch des Recensententums nicht verflüchtige. Ich deute die Geschehnisse Davidsohn-Lilli Lehmann, Klausner-Barnay, Landau-Schabelsky an. Ein einziger Vorgang solcher Art macht das Publikum auf Jahre hinaus kopfscheu und diskreditiert einen Stand, der vor allem anderen dazu berufen sein sollte, wahre Ideale und echte Schöngeisterei hochzuhalten, sowie für die Fleckenlosigkeit der eigenen Ehre zu sorgen. Ein Richter oder Rechtsanwalt, der sein verantwortliches Amt missbraucht, wird im Disziplinarwege von seinem Ehrenposten entfernt. Was hat denn der Verein der Berliner in so schweren Fällen, wie den angedeuteten, gegenüber gethan? Hat er dem öffentlichen Rechtsbewusstsein Genugthuung verschafft?

Und nun werfe man einen Blick in die Geschäftshandhabung der Verleger, Agenten, Theaterleiter, Impresarii!

Erscheint ein neues Werk an der Öffentlichkeit, so erhält der Kritiker mit dem Recensions-Exemplare zugleich einen sogenannten „Waschzettel", also eine vorgedruckte längere oder kürzere Besprechung des Buches. Dort findet sich selbstredend nur Manna. Denn der Verleger wird sich doch nicht durch eine auch nur lau oder streng sachlich gehaltene Kritik ins eigene Fleisch schneiden. Wer alsdann einige zwanzig grosse Tageszeitungen verfolgt und unter der Rubrik „Vom Büchertisch" sich erbauen will, der kann hier gewahren, dass Bücherwaschzettel ebenso abgedruckt werden, wie Wolffsche Telegramme. Recensenten sind ebenso bequem wie Redakteure, sie schwärmen für gedrucktes Manuskript. Der Verleger wiederum sucht sich unter den Tageszeitungen die für ihn geeignetsten, massgebendsten aus, verteilt den Waschzettel durch Trennung der einzelnen Sätze geschickt auf 8—10 Blätter, just wie unser Herrgott nach der alten Fabel einst die Farben aus zehn Töpfen auf den Stieglitz verteilte, und hat damit eine Reklame in der Hand, wie er sie sich nicht besser wünschen konnte. Die grosse Welt, die Buchhändler, die Bücherfreunde, sie lesen und kaufen. Der Verleger hat mithin seinen Zweck erreicht, der Recensent mühe- und kostenlos seine Bücherei bereichert und der Düpierte bleibt — wenigstens in vielen Fällen — das Publikum. Wie es aber einem Schriftsteller

oder Musiker zu Mute ist, wenn er ein mit seinem Herzblute geschriebenes Werk in der Presse also vernachlässigt findet, wenn er überall die Waschzettel des Verlegers abgedruckt sieht, das kann jeder nachempfinden, der mit seinen Werken eine grosse, erziehliche Aufgabe verfolgt und Alltagsverleger besitzt, Alltagskritikern begegnet.

Nicht anders machen es die Theaterleiter. Von ihren Bureaus aus überschütten sie — eine Gegenforderung für die üblichen Freiplätze und Anzeigen — die Schriftleitung einer Zeitung mit mechanisch vervielfältigten Reklamen aller Art. Ergötzlich berührt es mitunter, wenn im Feuilleton einer Tageszeitung der Musikkritiker des betreffenden Blattes einer Neuheit jeden Erfolg, jede Bedeutung abspricht, während unter „Wissenschaft und Kunst" in derselben Nummer eine kleine Notiz — natürlich ein Waschzettel — darauf hinweist, dass nach dem phänomenalen Erfolge der Premiere sich die Direktion zu einer Nachmittags-Vorstellung entschlossen hätte.

Sklaven ausgedehntester Reklame sind auch die meisten Künstler selbst. Mit welchen Ankündigungen wird ein Konzert eingeleitet, mit welch unglaublichen Mitteln dem Publikum der Besuch eines Benefizes, das Auftreten irgend einer Grösse ans Herz gelegt! Da kramt man die abgestandensten Dinge aus, der Autoritätenkultus wird bis zur Widerlichkeit betrieben, die „Goldene Hundertzehn" kann daran noch lernen. Und das will gewiss viel heissen! — „Er kommt!" — „Wer kommt?" — „Der grosse Soundso, dem Meister Wagner die Stirn küsste, Liszt den Parnass prophezeite" — „Der Meister spielt die Geige für fünfzehntausend Mark, eine echte Stradivarius, auf der einst Paganini" usw. „Im fünften Lebensjahre hat unser Meister bereits eine Symphonie niedergeschrieben, die" usw. — Auf Reklamen, wie sie z. B. der Vater Raoul Koszalskis in Scene setzte, will ich nicht eingehen, ich habe den Jungen nie für ein Genie gehalten, namentlich jetzt nicht, wo er mit vierzehn Jahren auf dem Standpunkte des Neunjährigen stehen blieb. Ein wahrer Segen ist es, dass das Gesetz über den unlauteren Wettbewerb diese abscheulichen Auswüchse moderner Grössenwirtschaft und Reklame etwas beschneidet. Haben unsere grossen Meister solcher Mittel bedurft? Franz Liszt ist vom Jubel Tausender umbraust gewesen, hat niemals der Presse besondere Beachtung geschenkt und bleibt doch der gefeiertste Virtuos aller Zeiten. Wohin er seinen Fuss setzte, jauchzte man ihm entgegen, man verstieg sich in dem Kultus seines Genies bis zur Abgeschmacktheit; sie ist jedenfalls weit eher verzeihlich, als jene blöden Reklamen, mit denen ein Künstler seine Visitenkarte bedruckt, um sie einer feilen Publizität „zur gefälligen Verwendung" mit oder ohne gerippter Beilage in die Hand zu drücken. Ein wahrer Künstler ist kein Geschäftsmann, wenigstens soll er's nicht in einer so ausgesprochen trödlermässigen Art sein. Wie reimt sich das mit seiner Mission zusammen!

Vom Gegenseitigkeitsprincipe zwischen Kritiker und Autoren, zwischen Kritikern untereinander, liesse sich sehr viel sagen. Leuthold beleuchtet dieses Kapitel mit folgendem Epigramme:

> „Wir leben in einer praktischen Zeit
> Und alles treibt sich gewerblich,
> Vermöge der Gegenseitigkeit
> Wird jeder Lump unsterblich.
> Wofern du eifrig darüberstreichst,
> So ähnelt dem Golde das Messing
> Und wenn du mich mit Goethe vergleichst,
> Vergleiche ich dich mit Lessing."

Wer selbst „in Dramen und Tondramen macht", lässt am Konkurrenten, wenn irgend angängig, kein gutes Haar. Wer selbst Lieder niederschrieb, versteht sich nicht gern zu einem anerkennenden Urteile über den Rivalen. Wer selbst Wagnerführer oder Kommentare verlegt, macht gern andere schlecht. Das ist alles so natürlich und doch wieder so äusserst hässlich, dass den Betroffenen weiter nichts übrig bleibt, als sich ans Publikum zu wenden und diesem den Thatbestand vorzulegen.

Wie Hans von Bülow einst mehrere Konzertkritiken nebeneinanderstellte, um zu zeigen, was die moderne Kritik zusammenbringt, so haben auch andere mehr als einmal

Originalbesprechungen aus Zeitungen über Bücher, Musikalien, Theater, Konzerte gesammelt und vergleichend nebeneinander gehalten. Es ist das einer Tragödie folgende Satirspiel, über das man schliesslich herzlich lachen muss. Da ergab z. B. die Kritik über ein musikgeschichtliches Werk folgendes Resumé: „der Verfasser schmückt sich viel mit fremden Federn“ . — „er führt geschickt andere Urteile an, um das eigene zu erhärten“ . — „er erklärt sich mit seinen verehrten Herren Vorrednern einverstanden“ — „für die litterarische Belesenheit und ihre Ausnutzung muss ihm jeder gebildete Mensch dankbar sein“ — „der Essay über * ist nichtssagend“ — „der Essay ist gründlich und gewährt köstliche Einblicke in gewisse Kunstzustände“ — „Verfasser ist oberflächlich“ — „fern ist dem Verfasser jede Oberflächlichkeit“ . — „der * wird völlig falsch beurteilt“ — „das Urteil über * ist bei aller Schärfe zutreffend“ — „Autor schiesst übers Ziel hinaus und wird überschwänglich“ — „er ist immer massvoll und objektiv“ . — „er ist der bescheidene Jüngling aus den ‚Fliegenden Blättern‘, der Epoche macht“ — „ein epochemachendes Werk, bewunderungswürdig geschrieben“.

Nun kann man ja einwenden, dass der Geschmack verschieden, das Urteil rein individuell sei, dass der eine hässlich findet, was dem anderen schön erscheint. Sicherlich ist das da angebracht, wo ein allgemeines ästhetisches Gefühl entscheidet, nicht dort, wo das wissenschaftlich gebildete Urteil über Wert oder Unwert von etwas Positivem entscheiden soll. Auf die Frage: „Ist das richtig?“ giebt es nur ein „Ja!“ oder ein „Nein!“, nicht beides.

Unvergesslich bleibt mir die Beurteilung einer anerkannt schönen Schauspielerin von einem Provinzial-Hoftheater, die als Julia am Berliner Schauspielhause auf Engagement gastierte. Da sprachen sich die Blätter der Reichshauptstadt in gewohnter Einmütigkeit aus: „Die Dame ist sehr jung, sehr schlank, sehr dunkel und besitzt grosse, aber gänzlich ausdruckslose Augen“ — „sie hat eine anmutige, graziöse Bühnenerscheinung“ — „ihre Stimme weist spröde Eintönigkeit auf“ — „sie hat ein klangvolles weiches, einschmeichelndes Organ und ist in Ansehung ihrer schönen, natürlichen Mittel äusserst befähigt zur Darstellung der Julia“ . — „ihre Stimme ist kreischend“ — „ihre Stimme ist durchweg wohllautend“ — „Gebärden und Mienenspiel versagen jeden Dienst“ — „sie bekundet eine erstaunliche Gewandheit und Sicherheit im Spiel“ — „für den zur Stimmung passenden Ausdruck fehlt ihr jedes Verständnis“ — „genug, es ist ein richtiges Verständnis für den Geist der Rolle vorhanden“.

Das stand in neun der grössten und gelesensten Zeitungen Berlins! —

Wenn man solche, zum Teil von schlimmster persönlicher Beeinflussung strotzende Beurteilungen liest, so muss jedem rechtlich Denkenden die Galle über modernes Kritiker-Unwesen, der „Signatur unserer aufgeklärten Zeit“ hochsteigen. Die Anregung zu einer gründlichen Umgestaltung solch' entarteter Verhältnisse soll vornehmlich von den Lesern ausgehen, durch deren Interesse eine Zeitung mit ihren Federhelden lebt. Weiter mögen die Beurteilten, gleichviel, ob Schauspieler, Sänger, Musiker oder Autoren, jene unwürdigen und erniedrigenden Zugeständnisse an die Kritik aufgeben. Ein gemeinsames, geschlossenes Vorgehen erwirkt da oft recht erfreuliche Wandlungen zum Besseren. Endlich mögen die Verleger, Theaterleiter und Impresarii ihre abscheuliche Anpreisungssucht beiseite lassen, die geradezu als eine Beleidigung des Schriftstellerstandes anzusehen ist. Wenigstens liegt in jener Waschzettel-Wirtschaft eine freche Zumutung an den Fleiss oder die Fähigkeit des Referenten; sie kann daher nur gedankenfaulen oder beschränkten Publizisten willkommen sein, die beide, ebenso wie der ungerechte Kritiker, sich ihres verantwortungsvollen Ehrenamtes unwürdig zeigen.

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.

Von Moritz Wirth

(Fortsetzung.)

Wenn sich mir die Schäden der Dekoration erst nach und nach während des Stückes offenbarten, so sorgte doch Frau Wagner durch die gröbsten, jetzt Schlag auf Schlag einander folgenden Verkehrtheiten und Sinnlosigkeiten dafür, dass sich mir ein Urteil über sie binnen einer Viertelstunde aufdrängte. Wenn die Herrin von Wahnfried jemals in die Lage kommen könnte, mit Regieführung ihr Brod verdienen zu müssen, und sie wählte als Probeleistung die 1. Walhallscene, so dürfte sie sicher sein, sei es, auf welcher Bühne es sei, nach einer Viertelstunde abtreten zu müssen. Indessen —, man höre.

Die Wolkenmauer hob sich und man erblickte, auf seinem Paradebette ausgestreckt, einen germanischen Krieger. Doch nein, das sollte ja Wotan sein, auf dem Blumenlager schlafend. Nun ist es zwar richtig, man schläft sehr oft auch so. Aber die eigentliche, sofort den Schläfer bezeichnende Lage ist doch leicht gekrümmt auf der Seite. Das Bild, das Frau Wagner uns bot, bringt uns leider auf die Vermutung, dass seine Urheberin sich noch nicht so recht mit dem einen Hauptgrundsatze des Wagnerschen, in Wahrheit aber jedes Kunstwerkes, dass es immer mit vollster Bestimmtheit, d. h. vor Allem auch Unzweideutigkeit, zu wirken habe, Bescheid wisse. Dazu gesellt sich der zweite Verdacht, der noch weitere starke Bestätigungen finden wird, dass auch Frau Wagner genau so wie vielfach ihre Kollegen im Reich, mit dem stillen Bewusstsein regissierte: ach, die da draussen wissen ja doch, was hier vorgehen soll. Diese Voraussetzung ist die Quelle vieles Matten, Halben und Falschen, jenes ewigen nur Bedeutens und Vorstellens, aber nicht Seins, das Shakespeare in seinem Rüpelspiel so köstlich an den Pranger gestellt hat und das auch das Publikum daran gewöhnt hat, jeden Fehler mit der Ausrede zu beschönigen: es soll aber doch das und das bedeuten. So bedeutete denn der Mann, der auf der Bühne Richard Wagners dort unten lang ausgestreckt auf dem Rücken lag, den schlafenden Wotan. Und auch insofern bedeutete er nur einen Schläfer, als er sich nicht zugedeckt hatte, was man nur in den allerwärmsten Nächten unterlässt, sondern den in einen hellgelben Rock gekleideten Leib der Barmherzigkeit des Himmels entgegenstreckte. Und endlich bedeutete er auch nur Wotan. Denn wie er später in diesem Leibrock, mit einem unter dem Halse geschlossenen blauen Mantel, der ihm nur über die Schultern den Rücken hinabhing, endlich mit einem gelben Barte, der rechenartig in fünf deutlich von einander geschiedenen Strähnen auf der Brust lag, und mit einem schwarzen Reif um das gleichfalls gelbe Kopfhaar vor uns herumstolzierte, war er der altgermanische Dutzendheld der Pensionatsphantasie unserer höheren Töchter, der in seiner salonmässigen Gelecktheit soeben aus irgend einem lebenden Bilde auf die Bühne des „Rheingolds" gesprungen zu sein schien. Wie Frau Wagner hier mit der Tradition umgesprungen ist, geht aus folgender Vorschrift hervor, die Wagner auf das Kostümbild für den ersten Münchener Wotan vom Jahre 1869 niedergeschrieben hat: „Durchaus nicht alt, männlich brauner Bart. Kein Helm, dafür den runden schwarzen Hut, welcher sehr gross und breit sein muss, die phantastische Form wird dem Hute dadurch gegeben, dass er über das linke Auge tief hereingekrempt ist. Hauptbekleidungsstück der grosse, sehr weite und lange blaue Mantel. Metallgürtel, darin die Mondsichel, ein Weisheitstrinkhorn*) hängend, kein Messer." Diesen fast die ganze Gestalt einhüllenden

*) Über dieses Ausstattungsstück vergl. Kat. S. 131. — Es sei erlaubt, bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung des Herrn Chamberlain zurückzuweisen, der, wo er im Vorworte (S. VI) seines „Richard Wagner" (München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1896) der Unterstützungen gedenkt, die ihm bei der Beschaffung des Bilderschmuckes für dieses Werk zu teil geworden sind, schreibt: „verhielt sich auch das „Wagner-Museum" schroff ablehnend, so sei das hier nur für die Sammler historischer

blauen Mantel habe ich noch an dem Berliner Wotan des Herrn Betz gesehen, der ihn dorthin vermutlich aus dem Bayreuth von 1876 mitgebracht hatte. Das ist denn doch ein Anzug, der in seiner charaktervollen Eigentümlichkeit eine ebensolche Persönlichkeit ankündigt und, wie man bald herausfindet, Niemand weiter angehören kann, als nur dem Wotan unseres Dramas. Und wie nachdrücklich weist dieser weite blaue Mantel auf den Ursprung des Gottes aus der blauen Himmelstiefe hin (Entd. S. 130 ff. 140). Dass Frau Wagner den blauen Mantel so sehr zusammenschrumpfen liess, ist der Beweis dafür, dass auch ihr die Wichtigkeit des blauen Himmels in dem Walhallbilde nicht klar ist.

Indessen vorläufig „schlief" „Wotan" noch, Fricka weckte ihn erst. Ihr „Wotan, Gemahl, erwache" klang gar nicht so „grossartig", wie es Wagner so ausdrücklich hat haben wollen, dass es Porges (Bayr. Bl. 1880, S. 14) eigens angemerkt hat. Das konnte jedoch ein zufälliges Entgleisen Frl. Bremas sein. Was aber nun kam, war schlimmer, war geradezu ein Verbrechen am Kunstwerke. Wotan begrüsste die Burg, indem er, liegend, hastig den Kopf 2—4 Mal nach ihr hinwandte, seine Rede aber eindringlich ins Publikum hineinsprach. Schon kam „Wie mein Wille ihn wies" heraus, staunend spannte ich, wann und wie endlich das Aufstehen vor sich gehen werde: da ein blitzschnelles Greifen der rechten Hand über die Brust hinweg nach dem links liegenden Speer, ein gewaltiger Ruck, mit dem der liegende Mann sich aufrecht auf seine Füsse stellte, und das alles während der Zeit von 2 Vierteln Pause. Es ist anzuerkennen, dass Herr Siegfried Wagner das Zeitmass sehr getragen nahm und dadurch auch dem Sänger einen guten Vortrag des Burggrusses ermöglichte. Aber wie grossartig hätte bei diesem Zeitmasse nicht das richtige Spiel (Entd. S. 122) wirken müssen. So aber wurden nur die Verkehrtheiten des Herrn Porges (Bayr. Bl. 1880, S. 15) zur Darstellung gebracht, jedoch mit der Verschärfung, dass das von ihm immerhin noch angegebene Zwischenglied einer „sitzenden, halbliegenden Stellung" weggelassen und fast alles ins Publikum hineingesprochen wurde. Und ebenso genau nach Porgesscher Vorschrift ging Wotan bei den Worten „hehrer, herrlicher Bau" auf die Burg zu, um ihr aber sofort wieder den Rücken zu kehren und das Orchester allein seiner Des dur-Entzückung zu überlassen. Der Unsinn dieses Gebahrens dürfte mit einer neuen Verletzung einer Vorschrift Wagners zusammenhängen, dass nämlich das Blumenlager nicht seitwärts war. Von vorn rechts aus hätte der Darsteller seine Rede unverwandt nach der Burg zu richten und dabei doch den Taktstock, der ihm nötig gewesen zu sein scheint, im Auge behalten können. Leider war rechts vorn die Schwefelkluft, an die man die schlafenden Götter wohl nicht so nahe heranrücken wollte. Warum aber war sie nicht links vorn wie auf andern Bühnen auch? Man durfte vermuten, weil der Donnerfels alle Gruppen auf der linken Seite zusammendrängte und darum dem Loge und Wotan nur nach rechts hin ein bühnengerechter Abgang in die Schwefelkluft möglich wurde. So schob also Frau Wagner das Blumenlager in die Mitte der Bühne, unbekümmert um den gänzlich falschen Winkel, in den sie dadurch den Darsteller zur Burg brachte. Das Köstlichste ist aber die Selbstkritik, die Frau Wagner an dieser ihrer Heldenthat auf offener Scene ausführte. Noch am Abend der Aufführung in einer kleinen Gesellschaft, wo die gehabten Kunstgenüsse die Kosten der Unterhaltung und der allgemeinen Heiterkeit bestritten, machte eine Dame darauf aufmerksam, dass das Blumenlager im vierten Auftritt verschwunden gewesen sei. Mir war nichts aufgefallen, da aber das Heiligtum der Bayreuther Scene selbst so

Thatsachen erwähnt". Jeder, der diese Worte liest, muss auf eine schwere Ungefälligkeit des Herrn Oesterlein, des damaligen Besitzers des Museums, schliessen. Der wahre Sachverhalt ist jedoch der, dass Herr Oesterlein das Ersuchen der Verlagshandlung, ihr geeignete Gegenstände aus seinen Sammlungen zur Veröffentlichung in Herrn Chamberlains Werk auszufolgen, mit dem Hinweise ablehnte, er halte sich infolge der mit der Gesellschaft zum Ankaufe des Museums abgeschlossenen Verträge dazu nicht für berechtigt, der Verlag möge sich mit seinen Wünschen an die Gesellschaft wenden. Das ist aber weder von ihm noch von Herrn Chamberlain geschehen. Herr Oesterlein selbst hätte jeder Zeit dem Besuche von Mitgliedern des Gesellschaftsausschusses oder von Wagnerfreunden entgegensehen, deren Geheimnis von der Anwesenheit dieses oder jenes Stückes beeinflusst werden konnte. Soviel „für die Sammler historischer Thatsachen" zur Beurteilung der Art, wie Herr Chamberlain Geschichte schreibt.

unheiligen Augen und Ohren wie den meinigen, noch immer nicht klinzenfrei verspündet ist, so gelang es mir, über jene Thatsache Folgendes glaubhaft zu erspüren. Das Blumenlager bestand aus einem umgestülpten Kasten als dem eigentlichen Lager für Wotan und Fricka, und einem davor befindlichen, die vordere senkrechte Wand des Kastens und Lagers darstellenden, mit Blumen bemalten Versatzstück. Das Lager war nicht ganz an den Aufgang zum Donnerfelsen hinangerückt, wie auch der Plan zeigt, sondern liess zwischen sich und diesem einen schmalen Raum frei, in welchen Fricka hineintrat, als sie sich aus dem Schlafe erhob. Dort hinein wollte man nun aber auch den von Fafner erschlagenen Fasolt verschwinden lassen. Da jedoch der Raum für diesen Zweck sehr schmal war, so nahm man, um dem Darsteller sein Todtsein möglichst zu erleichtern, im vierten Auftritt das Lager wieder weg, in der Meinung, dass das vordere blumige Versatzstück den Kunstgriff verdecken werde. Er war aber doch zu sehen gewesen, und zwar selbst von unten nahe dem Orchester, wo die Dame, die ihn mir verriet, ihren Platz hatte. Der Grund, aber nicht die Entschuldigung dieser Anordnung ist natürlich wieder das Ungeheuer von Donnerfelsen, der die Vorderbühne schon so verengt hatte, dass man das Blumenlager nicht noch so weit nach vorn zu schieben sich getraute, um dem toten Riesen auch ohne Entfernung des Kastens eine bequeme Ruhestätte zu bereiten. Der einzig richtige Ausweg aus dieser Klemme, die Beseitigung ihrer Ursache, konnte aber freilich einer Oberleitung nicht beifallen, die es fertig brachte, den Stein, auf den der aus Nibelheim heraufgeholte Alberich von den Göttern gesetzt wird, im zweiten Auftritte noch fehlen, im vierten aber, seines Amtes harrend, plötzlich zur Stelle sein zu lassen. Und zwar that er es, weil es eben nicht anders ging, fröhlich und unverschämt auch ohne das Feigenblatt eines Versatzstückes. Im spasslosesten Ernste*) und dickster Bayreuther Weihe waren es die Grundsätze der berühmten athenischen Handwerkerschauspieler, nach denen die nicht minder berühmte Frau Wagner ihr „Rheingold“ zusammenhandwerkerte. Das Blumenlager schien sich die Worte der Wand zum Vorbild genommen zu haben:

„Gespielt hab' ich die Wand nun mit Geschick,
Und nun 's gescheh'n, zieht sich die Wand zurück.“

Und gleich stumm beredt glotzte uns der Alberichstein an. „Das ist nicht zu ändern,“ mochte mancher Zuschauer des bayreuthischen wie des athenischen Festspieles denken, wenn die Wände und die Blumenlager so grosse Ohren haben,“ und mit Hippolyta mochte er hinzusetzen: „In meinem Leben hab' ich noch nichts Einfältigeres gesehen!“

(Fortsetzung folgt.)

*) Anmerk. d. Red. Ähnliche Überraschungen wurden den Besuchern des I. Cyklus auch in den übrigen Teilen des „Ringes“ in Hülle und Fülle geboten. So war der Walkürenfelsen, der im III. Akt der „Walküre“ sein massives roh und geschmacklos zusammengezimmertes Gerüst unverfroren den Augen der Zuschauer preisgab, in „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ in ein gemaltes Versatzstück verwandelt worden. Ein umgestürzter Baumstamm (oder war es ein Haufen Buschwerk?), der im III. Akt der „Walküre“ im Vordergrund lag, änderte sich im Verlauf der Tetralogie zu verschiedenen Malen, verschwand auch gelegentlich ganz, so dass man zu der Überzeugung kam, die Vegetation müsse auf dem Brunhildenstein recht eigentümlicher Natur sein. Das Verschwinden des Blumenlagers, das ich ebenfalls mit gelindem Entsetzen konstatierte, war also noch nicht die grösste Zauberei des Regisseurs Wahnfried.

Litterarischer Teil.

Kabale und Liebe.

Gedanken eines Unparteiischen über das **Karlsruher Hoftheater.**

Es ist gewiss noch niemals von Schaden gewesen, wenn man am Ende einer Theatersaison, wie derjenigen unserer Hofbühne einen Blick zurückwirft auf deren Thätigkeit, und sich und andern klar zu machen sucht, was — ehrlich und redlich gesagt, das künstlerische Resultat derselben war. Ein Resultat, an welchem richtiger Weise Oper und Schauspiel gleichen Anteil haben sollten. Aber es geht ja in der Welt der Komödie, wie bekannt nicht immer „richtigerweise" zu, die lieben Kollegen und Kolleginnen, klein und gross, berühmt und unberühmt, sorgen ihrerseits nach besten Kräften dafür, dass ja nichts ohne „Kabale und Liebe" geschieht — es wäre ja schade drum, wenn an irgend einer Hofbühne wirklich einmal eine ernste und stramme Disciplin herrschte, und je kleiner diese Hofbühne ist, je enger der Kreis, in dem sie wirken kann, um so häufiger platzen die Geister aufeinander, um so fleissiger spinnen insonderheit unsere Damen von der Kunst die Fäden der Intrigue, und wenn eine dieser Damen vollends die Gattin des Herrn „Generalmusikdirektors" ist, und daneben den keineswegs in irgend welchem Verhältnis zu ihrem künstlerischen Vermögen stehenden Ehrgeiz besitzt, eine „Berühmtheit" zu sein, dann mag sich ja ein jeder, der weiss „wie's gemacht wird" denken, wie an einer solchen Hofbühne die Dinge gehen.

Indessen in allem Ernst und mit dem vollen Bewusstsein der Schwere eines solchen Vorwurfs gesprochen: Die Zustände an unserer Hofbühne, und in erster Linie diejenigen in unserer Oper sind nachgerade unhaltbare geworden — und es ziemt sich wohl einmal, ein ehrliches, aber auch kräftiges Wort zu reden — Niemanden zu Leide und vielleicht auch niemanden zur Freude! Aber gesagt muss es ja doch einmal werden, und man mag mich so oft man nur will, darauf hinweisen, dass die Verhältnisse eines Hoftheaters, solange dessen beträchtliches Defizit von der Civilliste bestritten wird, eigentlich einer Kritik nicht unterstehen — ich sage eben so oft, dass dies eine ganz willkürliche Behauptung, und dass die Öffentlichkeit, solange das Publikum sich den Eintritt ins Hoftheater kaufen muss, also auch seinerseits an der Erhaltung desselben beteiligt ist, die Pflicht — und das Recht hat, den Übelständen in demselben näherzutreten und energische Abhilfe zu verlangen. Aus was das „Defizit" resultiert, das zu untersuchen ist nicht Sache der Kritik, sondern der Intendanz, und bei einigem redlichem Willen wird es ihr gelingen, dasselbe, wenn auch nicht ganz zu heben, so doch ohne Schädigung der künstlerischen Interessen, soweit wie irgend möglich, einzuschränken. Es giebt ja doch auch Hoftheater, die ohne ein solches Defizit existieren, nicht? Es wird mir wohl niemand die Behauptung bestreiten, dass die rechte Grundlage für das Gedeihen einer Hofbühne ein nach künstlerischen Erwägungen zusammengestelltes Repertoire, ein den weitverzweigten Organismus einheitlich und energisch beherrschender Wille, und vor allen Dingen eine selbstlose Hingabe an das Ganze, eine Hintansetzung aller persönlichen Interessen zu gunsten desselben ist. Misst man nun freilich mit einem solchen Massstabe die thatsächlichen Verhältnisse an unserer Bühne, macht man sogar in dem Gedanken daran, dass man es mit dem fahrenden Volke der Künstler zu thun hat, diesem die weitestgehenden Zugeständnisse, die allerdings seine moralischen und künstlerischen Eigenschaften nicht gerade im günstigsten Lichte erscheinen lassen — so bleibt für unsere Hofbühne, und immer wieder in erster Linie für unsere Oper, doch noch ein so vollgerütteltes Mass von Willkür und Selbstsucht und an leitender Stelle schwerer Vernachlässigung der Berufs- und Stellungspflichten übrig, dass man es wohl

begreiflich findet, wenn selbst unserem doch sonst so langmütigen Publikum die Sache doch zu arg wird und es sich für die Launen und auswärtigen Erfolgshaschereien unserer sogenannten „ersten Kräfte“ nicht mit Gastspielen derselben an unserer Hofbühne entschädigen, aber auch nicht für die zur peinlichen Regelmässigkeit gewordenen Repertoirestörungen durch allerhand fade Ausflüchte oder die streberhafte Bereitwilligkeit irgend eines unserer Duodezsolisten, sich krank zu melden, weiter hinweggetäuscht sein will. Gerade im letzten Halbjahre hat unser Opernrepertoire in dieser Hinsicht Leistungen zu verzeichnen gehabt, die an einer andern Hofbühne, auch wenn die Disciplin eine noch so nachsichtige wäre, einfach nicht geduldet werden könnten, und auch die sogenannten Glanzabende in unserer Oper sind ja doch wohl nur darauf berechnet, das liebe Publikum hinwegzutäuschen über die Art und Weise, wie man hier je nach Belieben schaltet und waltet. Alle Hochachtung vor der europäischen Berühmtheit unseres Herrn Generalmusikdirektors. Aber nicht nur noblesse, sondern auch gloire oblige, und ein Mann, dessen hiesige Stellung ihm diesen Ruhm wahrhaftig gut genug bezahlt, sollte denn doch sich der daraus entstehenden Verpflichtungen stärker bewusst sein und denken, dass seine chronischen Gastreisen wohl ihm persönlich und seiner Kasse nützen, dagegen aber unserer Hofbühne nur schaden, weil sie jede Möglichkeit, ein normales und festes Repertoire zu schaffen, einfach illusorisch machen. Man mache diesen Ausführungen nicht den Vorwurf, dass sie persönlicher Natur seien, es giebt kein anderes Mittel, solche Übelstände zu besprechen, als dass man den Urheber derselben nennt und ihn dadurch gewissermassen zwingt, sich und andern Rechenschaft über sein Thun und Treiben abzulegen. Irgendwelche Sympathien oder Antipathien Herrn Mottl gegenüber bei uns gross werden zu lassen, dazu haben wir niemals irgend einen Anlass gehabt — wir untersuchen nur die Art und Weise seiner Geschäftsführung und wenn wir persönlich im schlimmen Sinn werden wollten, so müssten wir die gewaltthätige Art, wie Frau Mottl sich selbst in den Vordergrund stellt und keine ihrer Kolleginnen zur vollen künstlerischen Entfaltung kommen lässt, hier gebührend hervorheben, um auf die nachgerade zur weltgeschichtlichen Berühmtheit gewordene Frage: où est la femme? eine kräftige und unzweideutige Antwort zu geben.

Man verlange von uns keinen Nachweis ins einzelne über die von uns erhobenen Vorwürfe. Dass sie gerechtfertigt sind, zeigt freilich nicht die hiesige Presse, die selbst in ihren angeblich unabhängigen Organen sich mit zahmen Wünschen und harmlos humoristischen Bemerkungen an einer solchen Misswirtschaft vorbei drückt, es zeigt sich aber in der Erbitterung und tiefgehenden Verstimmung aller Derer, die nicht nur die gesellschaftliche Mode, sondern ein künstlerisches Bedürfnis jeweils ins Theater führt.

Und — das ist nicht allein das Schlimme, das ist auch das Empörende an allem, und man muss sich immer wieder und wieder fragen, ob man denn an leitender Stelle alle diese Dinge einfach nicht sehen will — zu Gunsten eines Opernrepertoires, das gewissen Persönlichkeiten nur als Reiz für ihren Ehrgeiz dient, vernachlässigt man unser Schauspiel in der unbegreiflichsten Weise. Das Thema, ob Schauspiel oder Oper auf einer höheren Stufe künstlerischer Wertung stehen, erscheint uns so wenig diskutabel wie dasjenige, ob Goethe oder Schiller der grössere Dichter gewesen, wir erwähnen auch die fernere Frage, welche Stellung das Schauspielrepertoire einer Hofbühne zu den modernen und modernsten Erzeugnissen unserer dramatischen Literatur einnehmen soll, nur, um bei dieser Gelegenheit gegen die durchaus veraltete und verzopfte Anschauung, dass ein solches Kunstinstitut nur dem klassischen Drama und dem harmlos philisterhaften Schau- und Lustspiel seine Pforten öffnen dürfe, auf das Entschiedenste zu protestieren. Unser modernes Drama hat im Gegenteil vermöge seines ethischen Zweckes und seines reichen Inhalts an sozialen Problemen ein vollgiltiges Anrecht auch auf die Bretter einer Hofbühne, und ihr dort Ansehen und Geltung zu verschaffen, selbst im energischen Kampf gegen allerlei Vorurteile, das ist heute die einzig richtige, und wie uns scheinen will, auch dankbarste Aufgabe für eine Intendanz, deren Blick nicht nur „nach oben“, sondern auch in die Zukunft nach den ferneren Entwickelungsstadien unseres geistigen Lebens gerichtet ist. Unsere Hofbühne ist auch hier eine von denjenigen, die ruhig und behaglich in den alten und ausgetretenen Geleisen wandeln.

die, weil sie dem Künstler keine künstlerischen Aufgaben zu stellen vermag, sich auch in ihrem Schauspielpersonal auf jenes Durchschnittsmass schauspielerischer Begabung beschränken muss, mit dem wohl jedes gute Stadt- und Provinztheater, niemals aber eine Hofbühne, an welche man auch hier die grössten Anforderungen zu stellen hat, wirtschaften kann. Man sehe daraufhin das Schauspielrepertoire der letzten Saison an, und man wird geradezu zu der Frage gezwungen, ob eine Intendanz, die als bedeutsamste Neuigkeiten dem Publikum eine veraltete französische Komödie, die alten Neuigkeiten von Robert Misch, von Felix Philippi und Lee, oder neben etlichen schwerklassischen Nummern nachklassische Dichter-Rettungswerke deutschen und exotischen Gepräges von Hebbel, Nissel, Calderon u. a. vortischte, das nötige Mass von künstlerischem Verständnis und den erforderlichen guten Willen zur erspriesslichen Leitung einer Hofbühne besitzt. Und wenn dazu auch hier wiederum jenes persönliche Willkür- und Günstlingssystem, sowie für unsere besseren Kräfte der Zwang kommt, die widersprechendsten Rollen, etwa einen Hamlet und irgend einen Naturburschen von Anzengruber oder Lee, oder eine Ophelia und Iphigenie in ihr Repertoire aufzunehmen, und damit statt einer künstlerischen Fortbildung eine oberflächliche Virtuosität und eine „Kunst für alles" sich anzueignen, dann hat man eben nichts anderes und nichts besseres mehr zu erwarten, als was uns auch in unserm Schauspielrepertoire geboten wird. Und das ist wahrhaftig für den, der sich nicht mit allerlei experimentellen Leistungen mehr oder weniger junger Kunsteleven begnügen will, wenig genug. Wenig genug auch für den, der auch auf der Bühne etwas spüren will von dem Geist einer neuen Zeit, die mit so manchem Vorurteil und so manchem Vorrecht gründlich aufräumen und unsere soziale und ethische Fortbildung in ihrem innersten Kern erfassend, ihr mit vollem Rechte alle Institutionen unseres öffentlichen und künstlerischen Lebens dienstbar gemacht wissen will. Darunter wird kein natürliches Hoheitsrecht und kein in fleissiger Arbeit errungenes Berufsprivilegium geschädigt, sondern nur die geistige und moralische Oberflächlichkeit und Faulheit eines durch alle Stände hin gleichmässig verbreiteten Bildungsphilisteriums getroffen, und wenn auch eine Hofbühne hierin ihre Aufgabe und ihr Ziel sucht, dann wandelt sie in den richtigen Bahnen idealer Erkenntnis ihres Berufes. Aber um solches zu vollenden, bedarf es, wie wir nicht eindringlich genug wiederholen können, auch der freudigen und selbstlosen Hingabe an den Beruf des Künstlers, dem der „Menschheit Würde" dann erst in die Hände gegeben sein kann, wenn er frei bleibt von aller kleinlichen Selbstsucht und niedrigem Neid, wenn er die Befriedigung seines Strebens nur sucht und findet in dem Bewusstsein redlicher und gewissenhafter Pflichterfüllung. Das sind ja freilich Worte, die einen schulmeisterlichen Klang haben, aber noch niemand hat bestritten, dass die Pflicht des Berufs die heiligste im Dasein eines Menschen ist und bleibt.

Unsere Hofbühne steht am Anfang einer neuen Saison. Ein Fortschreiten in den bisherigen Geleisen verbietet sich ihr, wenn sie vor einem vollständigen Niedergang und einem künstlerischen Ruin bewahrt bleiben will, nach unseren Ausführungen von selbst. Ob man an leitender Stelle, von deren Wirksamkeit man sich ja freilich aus mancherlei Gründen keinen richtigen Begriff zu machen vermag, – ob man hier denselben Beachtung schenken will, das wissen wir nicht, und ehrlich gesagt, wir zweifeln auch dran. Es ist so etwas Bequemes, dieser Schlendrian und das Bewusstsein, in der Pflege desselben so kräftig von allerhand Gehilfen unterstützt zu werden. Wir haben gesagt, was zu sagen war, deutlich genug, denken wir. Videant consules . . . !

Demi-Vierges von Marcel Prévost.

Lessingtheater — Berlin

Wie gut, dass das Berliner Publikum eine wahre Tigerwut auf Premieren hat. Wie gut, dass es nicht denkt, wie die Einwohner so mancher mittelgrossen Stadt, wie z. B. Lübeck, wo ich vor Jahren einer Premiere beiwohnte, die, ausser von der gesamten Kritik nur sehr spärlich besucht war. Man antwortete mir auf meine erstaunte Frage: ja, die Lübecker sind vorsichtig, sie gehen immer erst zur zweiten Vorstellung ins Theater, wenn das Stück gefallen hat. Die armen Theaterdirektoren!

Einen glücklichen Tag, ein ausverkauftes Haus haben die Berliner Theaterdirektoren immer. Die Premiere heisst der Festtag. Mir kommt es vor, wie ein grosser Strassenauflauf, wo jeder sehen will, „was los ist!"

Wie viele sind darunter, um einfach erzählen zu können, mit dabei gewesen zu sein, ohne eine Spur von Verständnis oder Urteil zu haben, gerade wie die Engländer das Wetterhorn besteigen, ohne sich auch nur umzublicken — aber sie sind oben gewesen, mehr Befriedigung brauchen sie nicht. —

Ein solcher Ansturm auf das Lessingtheater fand wieder bei der Premiere der Demi-Vierges (ich mag das Wort „Halbjugend", das so plump im deutschen klingt, nicht gebrauchen) von Marcel Prévost statt. Ruhigere, kühler überlegende Naturen mussten sich von vornherein sagen, dass mit dem Typus, den Prévost in und mit den Demi-Vierges geschaffen, der Reiz des Werkes so ziemlich zu Ende ist. Um aber den Typus erschöpfend zu kennzeichnen, bedarf es der Romanform, nicht des Dramas. In Deutschland hat die Presse mit aller Macht aufbringen wollen, dass das Drama vor dem Buch geschrieben sei, in Paris weiss man nichts davon und viel erklärlicher erscheint es mir, dass Prévost durch den grossen materiellen und ideellen Erfolg, den sein Buch gehabt, einen Versuch machen wollte, von der Bühne herab zu wirken. Das war eine verfehlte Spekulation.

Wenn noch der Dialog so prickelnd fein und graziös wäre, wie z. B. in Dumas jetzt wieder aufgenommenem Lustspiel „Der Freund der Frauen", wo jedes Wort eine Pointe von undefinierbarem Reiz ist! Aber hier in Demi-Vierges, wo der eigentliche Inhalt des Stückes sich gewissermassen hinter den Coulissen abspielt, überfällt einen sehr bald gähnende Langeweile und das Drama wirkt wie ein sich lang hinschleppender Roman mit Phrasen ohne Handlung, mit konsequenter Umgehung des nervus rerum.

Liegt es nun am Stück, dass die Leistungen des Lessing-Theater-Ensembles sich nicht auf der sonstigen Höhe befanden oder liegt es an den Schauspielern, dass das Stück so geräusch-, farb- und klanglos verhallte, ohne im Publikum auch nur das leiseste Echo von Sympathie und Interesse zu erwecken? Ich glaube an beiden. Da ist in erster Linie Frl. Paula Wirth, deren Maud de Rouvre uns auch keinen Augenblick von der sinnberückenden faszinierenden Gestalt, die der Dichter geschaffen, überzeugen konnte. Frl. Wirth hat das Unglück, älter auszusehen, als sie ist. Aber diese Äusserlichkeit könnte vergessen werden, wenn sie ihre Rolle ein bischen weniger gut gelernt hätte, weniger gewissenhaft aufsagen würde — Gefühl, Natur, Wahrheit, kurz, auf der Bühne ein Mensch von Fleisch und Blut sein — das muss Frl. Wirth erst noch lernen.

Sehr zum Nachteil gereichte ihr die herzerquickende befreiend wirkende Leistung von Meta Jäger als jüngere Schwester Jacqueline. Prévost entnahm hier seiner Dichter-Palette die rosigsten, blühendsten Farben und in Meta Jäger erhielt des Dichters Phantasie-Gebilde greifbare Gestalt. Das sprühte und funkelte nur so vor Lebenslust, Temperament und Natürlichkeit. — Als gute Leistungen sind noch Ferdinand Suskes Bankdirektor Arden hervorzuheben, der uns jedesmal von neuem durch seine glänzende Charakterisierungskunst erfreut und Franz Schönfeld, der sich zwar meist gleich bleibt, dessen individuelle Liebenswürdigkeit sich aber einen festen Platz in der Gunst des Berliner Publikums erworben hat. Die Verkörperung des Halbgeliebten durch Herrn Ludwig

Stahl, sonst ein vielseitiger tüchtiger Schauspieler, und des Halbbräutigams durch Herrn Stockhausen schien mir recht verfehlt. Hier lag die Schuld einzig und allein an den Schauspielern. Von den übrigen Mitwirkenden, von denen man nicht viel erfährt, weshalb sie kommen und gehen, denn zur Charakterisierung des Milieus tragen sie herzlich wenig bei, hat niemand eine Rolle, die der Erwähnung wert wäre. Frl. Leona Bergère, der reizenden und unermüdlichen Tata Toto fiel das schwere Amt zu, sehnsuchtsvolle Reminiscenzen an die unerreichbaren Leistungen der Judic im Publikum zu erwecken. Das „Lied von den Krebsen" hätte sie selbst zehnmal besser singen können, als sie es that, es wäre statt Beifallsklatschen doch nur ein stummer Seufzer gefolgt.

Nur die wahrhaft pompöse Inscenierung hatte einen ganzen Erfolg — sonst war alles halb, wie die Übersetzung des vielsagenden unübertragbaren Titels Demi-Vierges.

A. Sommerfeld.

Am Fenster.

Von F. E. Köhler-Haussen.

Ich sass an meinem grossen Fenster, das weit offen war. Ein warmer Junitag, — aber schon seit Nachmittag gegen vier braute sich zwischen Osten und Süden ein Gewitter zusammen, immer herüber und hinüber. Die Sonne, die schon weit im Westen stand, brannte noch immer mit Glühhitze auf die graubraune Häuserwand vor mir, die von ein paar schönen roten Ziegeln unterbrochen wurde.

Ich lass wohl zum sechsten oder achtenmale immer wieder dasselbe Gedicht von Lenau, weil es so schön und so schwermütig war. Keine vier Zeilen konnte ich lesen, ohne abzusetzen und darüber nachzudenken und zu träumen und Neues, Ungeahntes hineinzudichten. Da, auf einmal, nach einem ganz einfachen, schlichten Vierzeiler, war es mir, als würde ich in ein Meer von Thränen getaucht, und ein Sehnen kam plötzlich über mich, hinaus, hinaus, gleichgültig wohin, nur hinaus. Nicht so hier sitzen und arbeiten und lesen und grübeln einen Tag wie den anderen, eine Woche wie die andere, jahrelang. Hinausgehen durch den prachtvollen, glühenden Sonnenschein, durch vollrauschende Ährenfelder, durch duftdurchdämpfte Wiesen, an träumenden Flüssen und murmelnden Quellbächen hin, durch menschenbelebte Dörfer und arbeitsfrohe Städte, — nur anders wohin hinaus, nicht hier sitzen am Fenster und arbeiten und lesen und grübeln, Tag für Tag, Woche für Woche, jahrelang.

Aber wie ich so sass und träumte und mich hinaussehnte, da hingen meine glühenden Augen an dem Fenster mir dicht gegenüber in der grauen Häuserwand, keine zwei Meter von mir. Vor dem Fenster war ein Gitter, und den ganzen Tag lag die stechende, gelbrote Sonne auf den grauen, matten Scheiben. Zwischen dem Gitter und den Scheiben stand eine grosse Flasche mit einem Aufguss, ein kleiner, länglich runder Kaktus, den die Sonne ganz braunrot gebrannt hatte, und zwei alte, vielästige, knorrige, fast blütlose Fuchsienbäumchen. Und hinter dem Fenster sass im Sonnenbrande der junge Arbeiter, mein Nachbar seit Jahren, ein Mechaniker, und feilte mit der grossen Lupe im Auge an einem winzig feinen Zahnrädchen, Zähnchen für Zähnchen, immer wieder prüfend, immer wieder leise und zart haspelnd. Ein Rädchen nach dem anderen feilte er so glatt, wohl tausendmal den Tag klemmte er die grosse Lupe ins Auge, und nur, wenn er ein Rädchen in den kleinen Kasten auf Watte legte und nach einem anderen griff, warf er einen Blick zu seinem engen, mattgrauen Fenster hinaus in die glühgelbe, brandige Sonne und auf seinem Gesicht war eitel Freude und Zufriedenheit. Dann sass er wieder, gebückt, die Lupe im Auge und feilte und prüfte und haspelte weiter.

Und da sass ich Thor noch und träumte und sehnte mich hinaus, hinaus, irgend wo anders hin.

Herwig an Hilde.

Aus einem Cyklus

Was trittst du lockend, Kind, in meine Bahn,
O sage, welcher Dämon führte dich,
Dass meine stille Strasse du gekreuzt?
Ach hättest du am Muttergottesbild
Der stumm gewordenen Entsagung mich
Gesenkten Auges um die tote Ruhe,
Inbrünstig beten lassen um Vergessen,
Wärst scheu und ängstlich du vorbeigeeilt!

Mir hat des Lebens Frühling abgeblüht,
Und trägen Schrittes schleicht mein Herbst zu Grabe.
Was reisst zu mich zurück, wo Menschen sind,
Wo Thränen glitzern, Hoffnungsblumen spriessen?
Kenn ich mich noch? Wo flohn die Träume hin,
Die duft'ge Bilder zaghaft mir gezeichnet?
Verlangend treibt mein Herz sie weit zurück,
Und hinter Schemen sucht es die Gestalten.
Die Lieder — ach, was quellen sie nicht mehr,
Die mich beschwichtigend Entsagung lehrten?
Sie flattern fort, und aus der Kehle steigt
Der volle Ruf nur noch: O lasst mich leben!
Nichts mehr davon, dass, ernsten Männern folgend,
In Laubengängen denksam ich gewandelt,
Bedacht'gen Wortes über Welträtsel
Scharfsinnige Vermutungen zu tauschen — —
O fort damit — ein jedes Wort nur dir,
Und jedes ein Geständnis meiner Liebe!

Ja Liebe! All mein Streben, all mein Leben,
Mein Sehnen, Wähnen nur ein Quell, ein junger,
Von sprudelnden Gedanken an die Liebe
Ins Ammenmärchen, das die Ahne lullte,
War sie verwoben; gaukelnd Falterspiel
Der Zeit der Kinderschuhe täuschte mir
In jeder drallen, struppigen Bauerngretel
Ein Königskind als Spiegelahrtin vor,
Und all die Lenzeslieder, schüchtern knospend,
Die jene ahnungsvolle Schwärmerregung
Der ersten, unverstandnen Seufzer schickte,
Sie sangen alle, klangen alle: Liebe!

Es ist so sonderbar, als ob die Parze
Mit raschem Griff den Faden meines Werdens
Zerschnitten hätte, bin ich still gestanden,
Märchengeblendet und gelähmt vom Zauber,
Im blühenden Wundergarten jener Welt
Des Ideals, wohin die Phantasie
Den Sprudelkopf in tollem Spiel verschlägt,
Haltlos wie einen Fangball. Still gestanden,
Und immer noch, noch immer wühlt im Herzen
Dieselbe Glut mir und in meinen Liedern.

O glücklich ihr, ihr Tage sonniger Kindheit,
Die still genügsam im goldbäckigen Apfel
Die Freuden eines Königreiches wittert!
Und glücklich auch die Jahre, wo es Winter
Im Leben ward, wo sich der müde Greis
Wunschlos gerettet in den sichern Hafen
Bescheidener Zufriedenheit, der Lehnstuhl
Am Fenster eine ganze Welt bedeutet!
Doppelt unglücklich aber, ach, die Zeit

Des Stürmens und des Drängens, wo der Jüngling
Auf schiefer Bahn wie rasend vorwärts stürzt,
Zum erstenmal am Flügelross der Zeit
Der Reiter seiner Kräfte Stahl erprobt,
Zum erstenmal hilflos auf schwankem Schiff
Der unerfahrene Steuermann dem Sturm
Entgegenfliegt, von aller Welt verlassen

Und dennoch dennoch — doppelt glücklich auch!
Regt sich der Lerchenschlag der ersten Liebe,
Der keimenden, doch auch in dieser Zeit!
Ein Flammenkuss der Gottheit, brennt der Hauch
Des Ideales auf der freiern Stirn,
Adliger selbstbewusster rollt das Blut
In vollen Adern, schärfer, weiter wird
Der Blick, der knabenhafte Zug des Mundes
Wird fester, männlicher — und alles das
Umhegt das rätselhafte Wort, das doch
So einfach klingt, wenn's Mensch zum Menschen spricht,
Das grosse, eine Wort ich liebe dich!

Ich aber, wenn ich sinnend rückwärts steige,
Vergang'ner Zeiten Stufenleiter nieder,
Um in der Kindheit Bilderbuch zu blättern,
Da drängt's mich oft, an denen mich zu messen,
Die hier und dort dem Wandernden begegnet,
Die eine Strecke Weges mich begleitet
Vielleicht auch einen Markstein meines Lebens
Mit mir gegründet Wie ich rückwärts steige —
So weit ich mag — von jeher stand mir fern
Der Jugend bestes Gut ein Kind zu sein,
Von jeher fern das heimisch stille Treiben
Im grünen Haus des Walds, im Haufen Heu
Des väterlichen Guts der feste Schlaf
Ich bin ein Kind der Stadt, von jeher bin
Ich eingepfercht in enge Anstandsschranken,
Ein Sklave der Gewohnheit der Erziehung
Und nicht der Zwang des Lebenskreises stahl
Allein mir weg das frohe Selbstvergessen
Harmloser Jugend — eine tiefe Glut
Im eignen Innern, früh genug mit schwarzen
Augen empor aus meiner Seele brennend,
Nahm mir das Glück der ersten frischen Unschuld
Die Dämonsglut des heissen, wilden Herzens

Wie meine Jugend keine Jugend war,
Ich weiss, so wird mein Greisenalter auch
Verleugnen, dass es Greisenalter ist
Dasselbe Flammenherz wird ungestillt,
Verzehrend in dem kranken Innern flackern,
Dasselbe Nichts verfolgend wie vordem,
Ewig getäuscht und ewig doch erhoben
Von eig'ner Glut, im ewigen Anbeten
Der Weibesschönheit, der vergänglichen.
So wird mein Leben als ein einz'ger Sturm
Und Drang erscheinen, als ein siedend Meer
Bewegter Leidenschaft — — und nun vergiss,
Dass du mich liebtest, und mit kaltem Blick
Gesteh dir's ein du warst die letzte nicht,
Und wenn du willst, so magst du mich verachten!

Hans Hansen.

Bücherbesprechungen.

Max Chop. Vom Rhein zur Adria. Reisestudien und Skizzen. (Leipzig, Rossbergsche Hofbuchhandlung 1896.)

Ein harmloses Buch! Weder Bädeker noch Burckhardt! Es macht auch gar keinen Anspruch auf wissenschaftliche Gründlichkeit: es sind Plaudereien, ursprünglich für eine Tageszeitung geschrieben, die jetzt in Buchform gesammelt und mit zahlreichen Illustrationen geschmückt vorliegen. Der Verfasser hat sich aus seiner Heimat, der märkischen Streusandbüchse, einmal hinausgeflüchtet in die Welt, hat sich gesund baden wollen in den grünen Fluten des Rheinstroms und dem reinen Äther der Alpen, hat Herz und Auge erquicken wollen an neuen Kunsteindrücken in dem gottgesegneten Land Italia, und alles, was er erschaute, hat er in fesselnder — bald humoristisch-satirischer, bald begeisterungsfreudig gefühlvoller — Weise zu Papier gebracht. Nicht Max Chop, der Musikschriftsteller, dessen polemische Arbeiten gleich zweischneidigen Schwertern die korrumpierten Zustände unseres Kunstlebens getroffen haben, auch nicht der geistreiche Romanzier oder den höchsten Idealen huldigende Musiker hat das Buch geschrieben: es ist nur ein einfacher Wandersmann, der mit frischem Humor und empfänglichem Herzen einige Punkte der schönen Gotteswelt durchstreift hat. Was das Buch wertvoll macht, ist die bei aller poetischen Farbenmischung und stilistischen Plastik auf jeder Seite zu Tage tretende ehrliche Überzeugung, das objektive Urteil, das oft scharf, aber stets gerecht über Land und Leute gefällt wird, unbekümmert um durch kräftige Reklame seit Jahrzehnten festgewurzelte Ansichten. O. S.

Heros von Borke. (Berlin, Paul Kittel. 1896.)

Ein bedeutendes, wechselvolles Leben, darüber kann kein Zweifel bestehen, wird stets etwas Romanhaftes an sich tragen, d. h. es wird Situationen enthalten, die ebenso gut von der Phantasie eines Dichters erfunden sein könnten, wie sie die Wirklichkeit schuf. Trotzdem aber wird es doch noch lange kein Roman sein. Es muss naturgemäss von Strecken durchsetzt sein, die gleichsam Pausen sind in der romanhaften Entwickelung, von Alltagsereignissen, von Zeiten, in denen nichts besonderes geschah. Und derartige Partien sind bekanntlich in einem Romane strengstens verpönt. Vor allem aber verlangt dieser einen kunstgerechten Aufbau, und nichts geht ja regelloser vor sich als ein Menschenleben. In diesen allgemeinen Ausführungen kann man das Urteil über das ziemlich umfängliche, ansprechend geschriebene und mit einigen Illustrationen geschmückte Werk Heros von Borcke zusammenfassen. Was uns in ihm geboten wird, sind fesselnde Scenen, wechselvolle Bilder, gewandt dargestellte Kriegserlebnisse u. s. f., aber einen zusammenhängenden Roman kann man das Ganze nicht nennen. H. Z.

Leipziger Theater.

Die letzte Aufführung von Schillers „Don Karlos“ (24. September) an unserem Stadttheater nahm durch mehr als eine wichtige Neubesetzung ein besonderes Interesse in Anspruch. Herr Täger übernahm die Rolle des Marquis Posa und leistete in ihr, wie vorauszusehen, Vorzügliches. Es gelang ihm, mit seinem vollklingenden Organ den pathetischen Jamben des Dichters warmes Leben einzuhauchen, und man vergass gerne über den schwungvollen Ideen und der erhabenen Lebensanschauung, die der Schillersche Held predigt, die mannigfachen Mängel in seiner Charakteristik und vor allem in der Motivierung seines selbstbeschlossenen Unterganges. Nicht ganz auf derselben Höhe hielt sich der „Don Karlos“ des Herrn Otto. Man fühlt, der Darsteller meint es ernst mit seiner Kunst und hat sich mit ganzer Seele in seine Rolle vertieft. Die zartesten Seelenregungen wie die übermächtige Leidenschaft kommen in Mienenspiel und Bewegungen unzweideutig zum Ausdruck, aber wie mir scheint, immer noch in einer zu heftigen, gewaltsamen Weise. Das zeigt sich auch im Ton seiner Deklamation, den er nicht selten unnatürlich hervorpresst und in eine unschöne Höhe hinaufschraubt. Besonders für klassische Stücke in der Art des unsrigen sollte der Darsteller ein gemässigteres, besser temperiertes Spiel anstreben, was ihm bei seiner bildungsfähigen Jugend auch wohl noch gelingen wird. Frl. Rudolfi in der Rolle der Elisabeth von Valois bot eine durchaus erfreuliche Leistung. Mancher hätte vielleicht ein gesteigertes Mass im Ausdruck der Leidenschaft gewünscht, doch glaube ich, gerade bei dieser Rolle muss man der Darstellerin Recht geben. Das ganze Wesen der unglücklichen Königin, soweit es nicht in tragischer Hoheit gipfelt, ist stilles Leiden und zurückgedrängte Liebesneigung. Und eben für diese verhaltene Leidenschaft war das dezente und zurückhaltende Spiel der Frl. Rudolfi, dem jedoch innere

Wärme in heiterer Weise abging, wohl angemessen. Ihre Deklamation war wie die des Herrn [illegible] tadellos. Herr [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] des Königs [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] besonders die Herren Müller und [illegible] sowie Frl. [illegible] und Frl. [illegible] verdient machten.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Der erste der sechs Nicodéschen Orchesterabende, der für den 25. Okt. angesetzt ist, bringt Liszts symphonische Dichtung Mazeppa, Wagners Siegfriedidyll und Brahms zweite Symphonie (D dur). Der Solist, Herr Busoni, wird ein neues Klavierkonzert von Novacek zum erstenmale vortragen. Auch die folgenden Konzerte verheissen hohe Kunstgenüsse, sodass der künstlerische Erfolg der dieswinterlichen Nicodé Konzerte sicher wieder ein bedeutender werden wird. Das neue Windersteinsche Orchester aus Leipzig wird unter Nicodés Leitung Gelegenheit haben, die Feuerprobe in der Residenz zu bestehen.

Theater (Oper).

Breslau. In der letzten „Walküre"-Aufführung hatte unser Publikum Gelegenheit, den neu engagierten Tenoristen Herrn Breuer, der dies Jahr in Bayreuth mit so schönem Erfolge den Mime sang, als Siegmund kennen zu lernen. Leider entsprach Herr Breuer den grossen Erwartungen der Kunstfreunde sehr wenig. Die Fähigkeit, Heldenpartien zu singen, soll ihm ja nicht abgesprochen werden, obwohl seine Figur ihn nicht besonders unterstützt, aber der talentvolle Sänger liegt noch allzusehr in den Fesseln der Bayreuther Schule, als dass er eine packende, gesanglich und darstellerisch gleichwertige Leistung zu bieten vermöchte, vor allem verfällt er — so unglaublich es klingen mag — sehr oft in den Mimeton, der ihm leider zur zweiten Natur geworden zu sein scheint. Trotz der Enttäuschung, die sein „Siegmund" für das Publikum war, kann man grosse Hoffnungen auf den Sänger setzen, die er, sobald er den Bayreuth-Schüler abgestreift haben wird, sicherlich erfüllen dürfte.

München. Seit Generalmusikdirektor Levi am Dirigentenpulte unserer Hofoper fehlt, ist keine so einheitliche, lebensvolle Vorstellung über die Bretter gegangen wie die des „Lohengrin" am 26. September, der Felix Mottl den Stempel seines Dirigentengenies aufdrückte. Da war alles voll blühenden Lebens, die zarten Details und die zahllosen intimen Schönheiten der Partitur kamen zu ihrem Rechte, und doch beherrschte ein auf das Grosse gerichteter Wille die Aufführung, sodass diese in Wahrheit erfrischend wirkte. Das Publikum bereitete Mottl denn auch herzliche, wohlverdiente Ovationen.

Posen. Unsere Oper wird mit „Lohengrin" eröffnet werden, nachdem man den ursprünglich in Aussicht genommenen „Troubadour" fallen gelassen hat. Von Interesse dürfte es für weitere Kreise sein, zu erfahren, dass der von der Dresdener Generalintendanz engagierte Baritonist Herr Rübsam während der bevorstehenden Spielzeit noch im Verbande unseres Stadttheaters verbleiben wird.

Stuttgart. Die Smetanasche Oper „Dalibor" wurde am 27. September in unserm Hoftheater zum erstenmale gegeben und errang einen grossen Erfolg. In der Titelpartie

that sich Herr Peter Müller besonders hervor, auch Frl. Wiesner als **Halida** bot eine ausgezeichnete Leistung.

Weimar. Xaver Scharwenkas Oper „Mataswintha" wird am 4. Oktober hier ihre Premiere erleben, der man mit den besten Erwartungen umsomehr entgegensieht, als eine vor längerer Zeit in Berlin bei Kroll veranstaltete Probeaufführung, bei der Emil Götze die Hauptpartie sang, grossen Erfolg hatte.

Wiesbaden. Über die neue Primadonna unserer mächtig emporblühenden Oper schreibt Otto Dorn im Wiesbadener Tageblatt gelegentlich der letzten Lohengrin-Aufführung: „Eine der Wagnerschen Gestalten, die Ortrud, ist übrigens von unseren modernen Wagnersängerinnen erst neu „entdeckt" worden, sie galt ehedem nur für eine undankbare Alt-Partie, und jetzt bemächtigen sich derselben unsere ersten Sängerinnen, um ihre dramatische Kunst daran zu erweisen. Gelegentlich der Wiesbadener Mai-Festspiele hat, wie erinnerlich, Frau Lilli Lehmann gerade mit dieser Rolle die höchsten Triumphe gefeiert, gestern war es unsere neugewonnene einheimische Primadonna Frau Reuss-Belce, welche die finster-drohende Gestalt der ränkevollen, heidnischen Zauberin zu überlegener Grösse emporhob. Wie ihre „Sieglinde" — mit der Frau Reuss sich bei uns so siegreich einführte [illegible], so war auch jetzt ihre „Ortrud" von kräftigem, warmherzigem Leben durchströmt, so übte auch diese Bühnengestalt jene zwingende Macht, der sich der Hörer gern

und willig gefangen giebt. Dass Frau Reuss den Wagnerschen Stil mit grösster Meisterschaft beherrscht, ist ja bekannt. Die Kraft und Fülle ihres Organs, die Fertigkeit, eben dieses Organ den verschiedenartigsten Accenten und jedem Stimmungsausdruck dienstbar zu machen, dazu die Abgeklärtheit und Bestimmtheit der Textaussprache — sind schwer wiegende technische Eigenschaften, welche der Künstlerin das sorgfältigste Eingehen auf jede Absicht des Tondichters gestatten. Aber Wagner verlangt nach seinem eigenen Ausspruch „in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers". Auch in diesem Sinne wusste Frau Reuss durch die Wahrheit ihrer Kunst zu fesseln und gab so in untrennbarer Einheit von Spiel und Gesang ein musikdramatisches Charakterbild von überraschender Schärfe. Die listige und ränkespinnende Intrigantin Ortrud war es, die in der Auffassung der Frau Reuss am eindringlichsten hervortrat, wogegen die zaubermächtige Götterprophetin mehr zurückstand. Im ersten Akt gab sich die schauspielerische Kunst der Frau Reuss in einfacher, aber sehr wirksamer Form: ihre die Situation aufmerksam verfolgende Mimik und einige wenige, aber bedeutungsreiche Gebärden genügten, den ungebändigten Stolz und die Weltverachtung der herrschsüchtigen Fürstin wiederzuspiegeln. Die Scenen des zweiten Aktes zeigten alsdann die Künstlerin auf der vollen Höhe ihres Könnens, wie sie ihren Telramund mit verräterischem Rat umraunt, der eisige Hohn bei der Gottverleugnung; die wilde Rachsucht in dem Anruf Wodans und Freias, die kriechende Unterwürfigkeit, mit der sie Elsa entgegentritt, endlich der herausgeforderte Streit um den Vortritt beim Kirchgang, überall wurde der Eindruck ihres Gesanges durch lebensvolle dramatische Gestaltungskraft mächtig ge-

steigert. Das Publikum verfolgte die bedeutsame Kunstleistung augenscheinlich mit gespanntem Interesse.

Mailand. Sonzogno hat sich nicht nur von der Direktion der Skala zurückgezogen, sondern er ist auch entschlossen, seinen Musikverlag gänzlich aufzugeben, um sich ausschliesslich der Leitung des „Teatro lirico internazionale" zu widmen, dessen Eröffnung sich am 22. September vollzogen hat. Leider waren die Auspicien, unter denen das geschah, keine glücklichen. Godards Oper „Die Marketenderin" wurde nämlich vom Publikum rundweg abgelehnt.

Theater (Schauspiel).

Breslau. Das vieraktige Schauspiel „Käthe" von Elsbeth Meyer wurde am 8. September im Lobetheater energisch abgelehnt, trotz aller Mühe der vom besten Willen erfüllten Darsteller.

Görlitz. Die Eröffnung unserer Theaterspielzeit brachte der Direktion erfreulicherweise einen schönen Erfolg ein. Heinrich Lees vieraktiges Lustspiel „Der Springer" hatte einen unbestrittenen bedeutenden Erfolg, der dem hier vorzüglich gespielten Stücke gewiss auch an andern Orten treu bleiben wird.

Madrid. Die bevorstehende Saison wird aus der Feder des grossen spanischen Dichters José Echegaray drei neue Werke bringen, von denen allerdings nur „Die Verleumdung als Strafe" und „Der wahnsinnige Gott" Originalarbeiten sind, während „Die Tochter der Luft" eine Umarbeitung des gleichnamigen Calderonschen Dramas ist. Immerhin ist man auf die neuen Erzeugnisse des unermüdlichen Poeten allgemein sehr gespannt.

München. Das neue deutsche Theater, für welches ein Bedürfnis von verschiedenen gewichtigen Seiten geleugnet wurde und noch wird, ist nun doch eröffnet worden. Zur Aufführung kam zunächst der Einakter „Eine Sünde wider den heiligen Geist" von Julius Schaumberger, einem der Münchner „Modernen". Das wenig bedeutende Dinglein

fand eine freundliche Aufnahme. Sodann folgte Max Halbes „Jugend", die eine sehr abgerundete und respektable Wiedergabe erfuhr, ich nenne nur die Leistungen von Centa Bré als Annchen und der Herren Gerlach als Pfarrer Hoppe und Oberregisseur Stolberg als Maler Wenzel. Den Schluss der Eröffnungsvorstellung bildete ein glänzendes Ballett „Ein Mahl des Nero". Bekanntlich soll das Ballett eine Specialität der neuen Bühne sein — — ein Bedürfnis gerade dafür vermag ihr Referent auch nicht zu erkennen.

Personalien.

Heinrich Welckers den Robespierrestoff behandelndes Drama „**Es war ein Traum**", dem wir in No. 31 und 32 des letzten Jahrgangs unserer Zeitschrift eine eingehendere Besprechung gewidmet haben, ist für die kommende Saison vom Münchener Gärtnerplatztheater zur Aufführung angenommen worden. Wie wir hören, soll kein geringerer als Mitterwurzer die Hauptrolle des Robespierre spielen. —S.

Bildende Kunst.

Berlin. Der Aktsaal der internationalen Ausstellung für Amateurphotographie hat für die bildende Kunst eine nicht genug zu schätzende Bedeutung. Die ungemein reichhaltige Sammlung von Aktaufnahmen zeichnet sich durch ausserordentliche Lebenswahrheit aus, und namhafte Meister haben diese Autographien, welche ganz zufällige Stellungen im Akt fixieren eingehend und mit grösster Befriedigung studiert, da die hier im Bilde festgehaltenen Stellungen sämtlich Augenblicksaufnahmen sind und ihr eigenartiger naiver Reiz bei dem bewusst handelnden Model nicht zu erreichen ist. Der Besuch von Malern und Bildhauern im Aktsaale der Ausstellung ist daher auch ganz besonders gross.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG

Leipzig, den 15. Oktober.

DIE REDENDEN KÜNSTE.

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12520), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I No. 1975.

Heft 4.

Inhalts-Verzeichnis.

Neue Lieder und Gesänge

aus Constantin Wilds Verlag.

Texte: Deutsch, englisch, französisch.

Borchers, Golgatha — *Calvary* — La Golgatha . . . . —,80
— Zur Trauung — *A wedding anthem* — Cantique nuptial . . . . . —,80

Borodin, Море — Das Meer — *The Sea* — La mer 1,80
— Спящая княжна — Des Mädchens Zauberschlaf — *The Sleeping Princess* — La princesse endormie 1,20

Dwelshauvers-Dery, F. V., Liebeslied — *Song of Love* — Chant d'amour . . . . —,60
— Mailied — *May-Song* — Chanson de Mai . . . . . —,60
— Lotosblume — *The Lotos flower* — La fleur de Lotus . . . . . 1,—
— Schlichte Weise — *Simple Ditty* — Simple Chanson . . . . . —,80
— Zage Augenblicke — *Presentiment* — Anxiété . . —,60

Ender, G. B., Ein Scheiden — *Parting* — La Partenza . . . 1,50

Haarklou, Johannes, Andre beten zur Madonna — *Some say prayers to the Madonna* — L'un rend grâce à la Madone . . . . 1,—

Hill, Alfred F., Am Meer — *Break, Break, Break* — A la mer . . 1,20
— Schlummerlied — *Slumber-Song* — Berceuse . . . . 1,—
— *A Cowherds Song in a foreign Land (with Violin obligato)* . . 2,—
— *No Means No* 1,40

Jadoul, Sehnsucht — *Longing* — Aspiration . . . . 1,—

Klughardt, Zwei kleine Lieder — *Two little songs* — Deux petites chansons 1,20
a Mädel wie blüht's — *Spring's Return* — Retour du printemps. . . —,—
b Liebesgruss — *Greeting-Love* — Salut à l'aimée . —,—

Pfeiffer, Th., Im Schwarzwald — *In the Black Forest* — Dans la Forêt-Noire . . . . . 1,—

Pfohl, Ferdinand, Drei Lieder — *Three Songs* — Trois Mélodies 1,80
a) Am ersten Mai — *The First of May* — Le premier Mai . . . . —,60
b) Schlummerlied — *Slumber-Song* — Berceuse 1,—
c) Satanella — *Satanella* — Satanelle 1,—
— Rückkehr — *The Retourn* — La Retour.
a) Ausg. für männl., b) Ausg. für weibl Stimme à . . . 1,50
— Vier Lieder — *Four Songs* — Quatre Mélodies . . . 2,20
a) Gleichnis — *Simile* — Parabole. b) Verblüht — *Faded* — Fanée. c) Julnacht — *Summer Night* — Nuit d'été. d) Stumme Liebe — *Silent Love* — Amour muet . à 1,—

Pohl, Frühlingssehnsucht — *Longing for the Spring* — Chanson de Printemps . hoch u. tief à —,70
— Volkslied — *Popular Song* — Chant populaire . . . . . . —,60
— Liebesfrühling — *Springtime of Love* — Amour printanier . . —,60
— Brautlied — *Bridal-Song* — Chant à la fiancée . . 1,—

Ruydant, François, An Mariechen — *Marie* — Chanson à Mariette 1,—

Sawyer, Vier Lieder — *Four Songs* — Quatre Mélodies . . 1,80
1. Ich will meine Seele tauchen — *I trust my soul's strong passion* — Je veux pour mon âme attendrie . —,70
2. Die ersten Tropfen fallen — *The early drops are falling* — La grise aurore pleure . . —,50
3. In meiner Brust da sitzt ein Weh — *Within my breast there sits a woe* — Sur ma poitrine il s'est assis . . —,70
4. Gondellied — Barcarole . . 1,—

Seifhardt, T., Ständchen — Serenade 1,—
— Winterlied — *Winter-Song* — En-hiver . . . . . —,70

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie direkt vom Verlag.

Musikalischer Teil.

Zwei Sterne der Dresdener Oper am Leipziger Theaterhimmel.

Binnen drei Tagen gastierten bei uns zwei gefeierte Bühnensängerinnen aus Dresden am 1. Okt. Frl Therese Malten als Brünnhilde und am 3. Oktober Frl. Erika Wedekind als Rose Triquet, die frische Jugend nach der gereiften Künstlerin, beide mit starkem Erfolge, der aber bei jeder der beiden Damen aus ganz anderen Faktoren sich ergab.

Man mochte an Frl. Maltens Brünnhilde ideales Äussere und Frühlingspracht der Stimme vermissen, aber das Manko wurde wieder gut gemacht durch die grosse künstlerische Leistung, die der Gast bot. Ist es bei Wagner, der als tüchtiger Regisseur selbst eine Fülle von Vorschriften zur Darstellung giebt, für den Künstler schwer, unter der Last der Verhaltungsmassregeln des Meisters nicht darstellerisch zur Marionette herabzusinken, so bleibt es um so bewunderungswerter, dass Therese Malten fast durchweg in bester Harmonie mit dem Dichterkomponisten dennoch der Brünnhildengestalt den Stempel ihrer individuellen Auffassung aufdrückt und in dieser Auffassung siegreich zu Ende führt Bei allem edlen Feuer, das die Künstlerin durchglüht und das dem Hörer sich mächtig mitteilt, bleiben dennoch ihre Bewegungen stets klassisch schön, und fast niemals steigt sie um eines äusseren Effektes willen von ihrer reinen Höhe herab. Möchte auch in der Scene mit Wotan (II. Akt) bei der Stelle. „Der Traurigste bin ich von allen!“ wenn Brünnhilde Schild, Speer und Helm wegwirft, Frau Doxats Leidenschaft, die ihr Gewaffen nur so von sich schleuderte, der ruhigen Bedachtsamkeit des Frl. Malten, die vorsichtig den Helm auf den Boden setzte, vorzuziehen sein, und auch sonst noch manches offene Frage bleiben, in der letzten grossen Scene mit Wotan bleibt die Malten unerreicht. Nie wird man die flehende Wildheit vergessen, mit der die Walküre von sich die Worte sang „Gieb, Grausamer, nicht der grässlichsten Schmach sie preis!“ Hier erschütterte die Künstlerin die Hörer tief, und um dieses Momentes willen wird man ihr den willkürlich eingefügten Schrei in demselben Auftritte gern vergessen. Neben dem Gaste erweckte am meisten Herr Schütz Interesse, der den Wotan bei uns zum erstenmale sang und überall verriet, dass er durch eifriges Studium in den Geist der Rolle eingedrungen ist. Unser neuer Bariton stellte eine durchaus respektable Leistung auf die Bühne und verlieh der vom Weltschmerz ergriffenen Göttergestalt die nötige Weihe. Wohl war an manchen Stellen (vergl. II Akt) das Spiel zu einförmig, oder die Geste, die mit dem musikalischen und poetischen Accent zusammenfallen müsste, eilte ihnen voraus, manchmal standen die Töne nicht fest, oder das Vibrato artete in

Tremolieren aus, aber neben diesem mehr Nebensächlichen hinterliess der Wotan des Herrn Schütz als Ganzes einen überwiegend günstigen Eindruck, der zu den besten Hoffnungen berechtigt. Besonders für einzelne hochdramatische Augenblicke in den Scenen mit Fricka und Brünnhilde (II. Akt) sowie im dritten Akt, wohl angefeuert durch die hinreissende Darstellung der Malten, fand der Künstler ergreifende Töne. Neu war endlich der Hunding des Herrn Ulrici; der Sänger nahm einen guten Anlauf zur richtigen Charakterisierung des finstern und trotzigen Gesellen und sang so gut, wie es ihm sein etwas trockenes Organ gestattete; doch liesse sich einzelnes tiefer auffassen, wirksamer gestalten. An der Stelle z. B., wo Hunding aus Siegmunds Erzählung in seinem Gaste den verhassten Wälsungen erkennt, stutzte Herr Ulrici entschieden zu früh, denn aus den zwei Worten „Vermählen wollte“ kann Hunding doch noch gar nichts entnehmen. Mit seinem Siegmund gab Herr de Grach mehr, als man erwarten durfte; unser Heldentenor hat hierin entschiedene Fortschritte gemacht, denn er bewies vor allem die nötige musikalische Sicherheit. Freilich das Ideal eines Siegmund ist er noch lange nicht; da wird noch manche ungelenke Bewegung, mancher gepresste Ton verschwinden müssen. Frl. Doenges, deren Sieglinde überhaupt eine ihrer besten Rollen ist, hatte gleichfalls einen guten Tag. Sie gab die wechselnden Stimmungen des unglückseligen Weibes gesanglich treffend wieder und unterstützte die Worte durch meist recht glückliche, nur zuweilen etwas inhaltlose Bewegungen. Frl. Beuer als Fricka ist längst bekannt und gab auch an diesem Abend keine besondere Veranlassung zu Bemerkungen. Im Orchester passierten hier und da Kleinigkeiten, Herrn Panzners schnelle Tempi waren zuweilen anfechtbar und in dem Walkürenensemble machten sich einige Neulinge bemerkbar, die sich in der wilden Schar der waffenklirrenden Jungfrauen, die so schwere Einsätze zu singen haben, noch nicht recht wohl zu fühlen schienen. Es ist bedauerlich, dass hier die Besetzung fast bei jeder Aufführung Änderungen aufweist.

Neben dem tiefen und gewaltigen Drama Wagners erschien zwei Tage später der flotte Franzose Maillart mit seiner Oper „Das Glöckchen des Eremiten“, die zwar gefällige und einschmeichelnde Melodien aufweist, sonst aber musikalisch etwa den Anforderungen genügt, die wir an eine gute Operette stellen. Frl. Wedekind hatte ein viel leichteres Terrain als Frl. Malten. Durch ihr niedliches Figürchen, ihr reizendes Wesen und besonders durch die silberhelle Stimme war ihr Spiel schon von Anfang an halb gewonnen. Mit ihr sympathisiert man sofort, während Frl. Malten uns erst durch ihre hohe Künstlerschaft Bewunderung abnötigen muss. Frl. Wedekind zu sehen und zu hören, war eine Herzensfreude, Frl. Maltens Darbietung bereitete einen ästhetischen Genuss. Betrachtet man aber die Leistungen der beiden Gäste vom künstlerischen Standpunkte aus, so muss die jüngere Kollegin bescheiden zurücktreten. Wohl schmetterte Frl. Wedekind mit bekannter Frische und Reinheit ihre Lieder und Gesänge, ihre meisterhaften Läufer und Triller in das Publikum hinein, ja sie gab sogar mehr davon, als der gute Aimé Maillard verlangt und legte z. B. am Schlusse ihres Antrittsliedes eine Cadenz von etwas zweifelhafter Schönheit ein; wohl sah sie einnehmend aus, wie immer, wohl spielte sie munter und keck und bot hierin bedeutend Besseres als jüngst in „Lucia von Lammermoor“, wo sie über die konventionellen Gesten und Mienen nicht hinaus kam, aber ganz zu Danke hat sie mir die Rose Friquet doch nicht verkörpert. Das zerschlissene Gewand und die grobe, blaue Schürze thun es nicht allein, das Spiel muss mit der Kleidung harmonieren. Frl. Wedekind machte aber mit ihren graziösen und feinen Bewegungen eher den Eindruck eines jener ausgelassenen Rokokodämchen, die sich voll romantischer Launen in der Kleidung von Landmädchen gefielen, als den einer verachteten und daher selten unter Menschen kommenden Bauerndirne. Auch Einzelheiten wie das Nachäffen von Thibauts Gebet vor der Eremitage entspricht dem immerhin frommen Gemüt der Rose Friquet nicht und wirkt daher auf mich ebenso unangenehm wie das endlose „Haschens Spielen“ mit Thibaut am Ende der Oper. Hiervon abgesehen, gab aber die Sängerin ihre allerdings sehr dankbare Partie so, dass sie den tosenden Beifall des bis unter das Dach gefüllten Hauses wohl verdiente. Herrn Schelpers Belamy ist längst als Musterleistung ersten Ranges berühmt, und es mag genügen, zu konstatieren, dass der trefflich geschulte Künstler hinter früheren Aufführungen nicht

zurückblieb und besonders mit seiner Einlage im dritten Akt (Soldatenart von Abt) Applaus auf offener Scene fand. Herr Marion als Thibaut war in jeder Beziehung vortrefflich und Frl. Osborne als seine Frau kokettierte sowohl mit Belamy wie mit dem Publikum meisterhaft. Herr Kramer war für seine Verhältnisse leidlich, aber, absolut betrachtet, für Leipzig nicht ausreichend, und ich glaube nicht, dass sich trotz seines Eifers dieser Sänger, über den nur eine Meinung herrscht, hier wird halten können. Das Orchester war gut und die Leistungen des Chores sowie die Ausstattung entsprachen dem hierorts Gewohnten.

Herrn Direktor Stägemann aber muss man dankbar sein, dass er uns binnen kurzer Zeit zwei so liebe Gäste geladen, hoffen wir, dass er den braven Leipzigern bald wieder eine ähnliche Freude bereitet. Ferdinand Ewald.

Die Windersteinsche Kapelle.

Das am Sonntag, den 4. Oktober, in der Alberthalle gegebene Eröffnungskonzert der neuen Windersteinschen Kapelle bildete den versöhnenden Schluss zu einer wahren Tragikomödie. Schon seit vorigem Winter war der Plan des früheren Münchener Kapellmeisters, hier in Leipzig ein grosses Orchester für erste Konzerte zu gründen, bekannt geworden, der Musikverein aber bestritt in seinem Zentralorgan die Notwendigkeit eines solchen Unternehmens und suchte durch ein trübseliges Gemälde, in Gestalt eines Artikels, der in langer Reihe die in Leipzig verunglückten Versuche dieser Art aufzählte, die gefürchtete Konkurrenz abzuschrecken. Eine hiesige Musikzeitung reagierte auf diesen Aufsatz mit scharfen Notizen, in denen das Gegenteil behauptet und ausser dem Gewandhausorchester sämtlichen Civilkapellen Leipzigs resp. deren Leitern der Reihe nach der Text gelesen wurde, bis das Drama seinen Höhepunkt erklomm, als ein solcher Herr Musikdirektor, der sich beschweren wollte, samt seinem Begleiter von dem betreffenden streitbaren Redakteur auf Grund seiner „knotigen" Äusserungen an die Luft gesetzt wurde und sich, wie das Blatt stolz verkündete, unter finsteren Verwünschungen entfernen musste.

Das fragliche Konzert der Kapelle hat nun den Kampf vorläufig, und wie ich glaube und hoffe, auch definitiv zu gunsten des Herrn Winderstein entschieden. Neben dem stark in Anspruch genommenen Theater- und Gewandhausorchester können wir allerdings für die grossen Konzerte des Lisztvereins, der Singakademie und die Veranstaltungen einzelner Künstler recht gut eine leistungsfähige Kapelle gebrauchen, denn das bisher von der Notwendigkeit diktierte System, solche Konzerte mit Militärkapellen zu geben, ist doch nur ein Notbehelf, da die fraglichen Musikkorps bei aller Tüchtigkeit doch nicht allen Ansprüchen entsprechen können, wie das schon durch den jährlichen Personenwechsel genügend erklärt wird. Daneben besteht in einer so musikalischen und so grossen Stadt wie Leipzig wohl das Bedürfnis nach billigen Konzerten, wo an Sonntag Abenden den breiten Schichten der Bevölkerung wenigstens zum Teil das gegeben wird, was das Gewandhaus den oberen Zehntausend bietet. Der letzte Sonntag bewies das schlagend. Die Alberthalle war sehr gut besetzt und ein enthusiastischer Beifall begleitete die Vorführungen der Kapelle, die allerdings ganz vorzügliche waren. Sogleich der anfangs durch die 60 Künstler gespielte Kaisermarsch von Wagner leitete den Abend auf das beste ein, denn die Ausführung des schwierigen polyphonen Werkes war glänzend und durchweg so klar, dass auch ein Laie sich durch die kunstvolle thematische Arbeit hindurchfinden musste. Daneben war das ganz famose italienische Capriccio Tschaikowskys die beste orchestrale Leistung. Das sehr melodische und effektvolle Werk des edlen russischen Komponisten, das mit einer schwermütigen Weise beginnt und schliesslich in einen wilden Tanz einmündet, bietet auch rhythmisch vieles Interessante und erfuhr durch das Windersteinsche Orchester eine elektrisierende Ausführung. Die Leonoren-Ouverture

Nr. 3 habe ich schon in mehr hinreissender Auffassung gehört, doch war technisch auch hier ebensowenig auszusetzen wie bei der Ennaschen Ouverture zur Oper „Kleopatra“ und dem Vorspiel zum dritten Akt der uns Leipziger jetzt besonders interessierenden Oper „Das Heimchen am Herd“ von Goldmark. Die Ouverture des dänischen Komponisten ist wie die meisten modernen Werke glänzend und mit grossem Geschick instrumentiert, enthält jedoch viele Anklänge an Wagner, Liszt und die Neuitaliener, aber gar nichts Nordisches. Goldmarks Vorspiel, das übrigens eine saftigere Ausführung wohl vertragen hätte, verarbeitet hauptsächlich ein Motiv aus dem lieblichen Volksliede „Weisst du, wieviel Sternlein stehen?“, leider schreckt aber der Komponist wie schon öfters, so auch hier, am Schlusse vor einer etwas trivialen Tanzmelodie nicht zurück. Beide Werke wurden dem Leipziger Publikum zum erstenmale vorgeführt, das Herrn Winderstein hierfür gleichfalls zu Dank verpflichtet ist. Zwar des Dirigenten eigener Valse caprice (gleichfalls Novität für hier) kann nur weniger Teilnahme beanspruchen, da der Komponist über einer geschickten Behandlung des Orchesterapparates das melodische Element vergisst und nur kurz abgehackte, etwas einförmige Tonphrasen verwendet.

Erweckte schon die Durchführung dieser Programmnummern eine sehr hohe Meinung von der Leistungsfähigkeit der neuen Kapelle und ihres intelligenten, musikalisch trefflich durchgebildeten Dirigenten, so wurde dieser günstige Eindruck nur noch verstärkt durch die Solovorträge einzelner Orchestermitglieder. In Paganinis D-dur Konzert entwickelte der junge Konzertmeister Herr Otto Kleitz (früherer Schüler des hiesigen Konservatoriums) auf seiner Violine eine bewunderungswürdige Fertigkeit, die gepaart mit Tiefe der Auffassung allen Hörern grossen Respekt einflösste. Sein Kollege Herr Wehle spielte das Solo in Saint-Saëns' entnervten aber von dem Streichorchester mit dem nötigen Schmelz vorgetragenen Prélude de déluge rein und mit warmem, einschmeichelnden Ton. Erstaunliches leistete endlich auch Herr Heinrich Kiefer, der erste Solocellist, mit dem ersten Satze aus dem Konzert von Klengel. Mag man auch verschiedener Ansicht über die Berechtigung der raffiniert schwierigen Kunststückchen sein, bei denen der Virtuos in die höchsten Lagen hinaufklettert, als sollte das Cello, seiner Natur völlig zuwider, mit der Violine konkurrieren, man musste jedenfalls vor der stupenden Technik des Herrn Kiefer, besonders in der öden Kadenz, die grösste Hochachtung haben, zumal auch in der Kantilene, so selten sich Gelegenheit dazu bot, seine Empfindungswärme wahrhaft wohltuend wirkte. Schade, dass dem tüchtigen Künstler die wohl erst kurz zuvor aufgezogene C-Seite nicht Stimmung halten wollte!

Fassen wir unser Urteil zusammen, so kann man der Windersteinschen Kapelle, wenn sie hält, was sie am ersten Abend versprach, und ich zweifle nicht dran, für die Zukunft nur das Günstigste prophezeien und wünschen, dass das Publikum durch rege Anteilnahme die prächtigen Aufführungen des Herrn Winderstein und seiner Getreuen gebührend weiterunterstützen und würdigen möge.

Ferdinand Ewald

Die musikalische Woche.

Erstes Liszt-Vereins-Konzert. Unter gewaltigem Zudrang des Publikums fand das erste Konzert des Liszt-Vereins, dessen segensreiche Thätigkeit jetzt auch von den Verblendetsten anerkannt wird, statt. Das Programm war geeignet, Neugierde und Interesse in hohem Grade zu erwecken: ein neues Orchester, ein neuer Dirigent, ein neuer Komponist — und falls all diese Novitäten nichts taugen sollten, dann blieben immer noch zwei Virtuosensterne erster Grösse, die hinreichend Garantie für einen genussreichen Abend boten.

In schuldiger Ehrfurcht vor Meister Liszt wurde das Konzert mit No. 2 seiner symphonischen Dichtungen „Tasso“ eröffnet. Hans Winderstein und sein Orchester, das durch eine stattliche Anzahl der 134er verstärkt war, bewies durch den Vortrag des anspruchsvollen Werkes, dass die Hoffnungen, mit denen man das Windersteinsche Unternehmen als neuen bedeutungsvollen Faktor des Leipziger Musiklebens begrüsst hat, sich wohl bald erfüllen werden. Über das Orchester selbst ist an anderer Stelle dieses Heftes

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] abgewogen. [illegible]

Musikbesprechungen.

Gesang und Sprachübungen.

Von Dr. M. Seydel.

Noch immer wird behauptet: Wagner verdirbt die Stimmen, noch immer herrscht im Gesang der Streit zwischen alter und neuer Schule: hier musizieren — hier deklamieren! So trennt sich noch immer die Schar der Sänger und nur wenige sind imstande, im eigenen künstlerischen Bewusstsein die Kluft zu überbrücken und dem Publikum einen einwandfreien Genuss zu bieten, das nach guten Sängern geradezu lechzt und aus dem Widerstreit der Meinungen so gern herausgehoben sein möchte.

Wagners grosses, unbestreitbares Verdienst um den Gesang ist, dass er mit den gewaltigen Aufgaben, die er den deutschen Sängern stellte, gezeigt hat, wie schlecht gegründet, wie unhaltbar die Zwitterstellung war, die die Kunst des deutschen Sängers vor ihm einnahm. Solange der italienische Gesang, das blühende Kind des Südens, noch ganz herrschte, solange vermisste man zwar mit Recht die deutsche Kunst, aber es war doch Kunst, echte, einheitliche, ursprüngliche Kunst. Aber als die italienische Oper deutsch geworden war, als italienisch gebildete Sänger versuchten, in deutscher Sprache zu singen, mehr der Not gehorchend und mit Geringschätzung, als mit Vertiefung in das lautliche Wesen unserer Sprache, da verfiel unter dieser Bastardherrschaft der Kunstgesang dermassen, dass wir noch heute daran kranken, obwohl schon vor zwanzig und mehr Jahren sich an dem Prüfstein der Wagnerschen Oper zeigte, wie schwächlich die Leistungen dieser Zwitterbildung im Grunde waren. Durch die grosse Kunst alter Sänger, wie Stockhausens und der Jenny Lind, die eine gewisse Verwandtschaft mit der italienischen Schule nicht verleugneten, aber in ihrer genialen Begabung den Kern der echten, eigenen, auf der Muttersprache aufgebauten Gesangskunst neuschöpferisch zu Tage brachten, wurde die durch Wagner notwendig gewordene Reform in gewisser Hinsicht aufgehalten, da sie als Produkte der italienischen Zwitterzeit von den Anhängern dieser Methode angestaunt und nachgeahmt wurde. Aber die Reform wird sich durch solche Leistungen, die nach dem Lobe der begabtesten Zeitgenossen vollendet schön gewesen und bisher fast unerreicht sein mögen, nicht nur behindert fühlen. Sie wird durch solches Beispiel auch gefördert, in ihrem umstürzlerischen Drange gemässigt und vor neuer Einseitigkeit bewahrt, besonders indem sie erkennt, dass die grösste Vollendung, als das Vorrecht des Genies, von jeder Basis aus zu erreichen ist, und dass die echte, höchste Kunst immer über den Parteien und über den Methoden steht.

Von diesem Gesichtspunkt aus wird sich wohl auch heute eine Vereinigung der verschiedenen Meinungen endlich erreichen lassen. Wir wollen nicht mehr fragen nach dem, was hinter uns liegt, was die Wagnersche Schule an Stimmen, was der italienische Gesang, aufs Deutsche übertragen, an der Kunst gesündigt haben mag, wir wollen nicht mehr fragen, ob das Musizieren oder das Deklamieren im Gesange das Wichtigste ist, sondern wir wollen nur vorausblicken, uns das höchste Ziel stecken und dann die Wege dazu suchen.

Das Ziel für den Sänger von heute ist einzig und allein, wie für jeden echten Künstler aller Zeiten, den Ansprüchen der Werke, die er zu interpretieren hat, künstlerisch möglichst gerecht zu werden. So selbstverständlich dies klingt, so ist es gerade deshalb die einzige Norm, die der ausübende Künstler an seine Leistung anzulegen hat. In dieser Richtung hat er sein künstlerisches Gewissen auszubilden und zu schärfen, dass er erkennt, was ein Werk sein will und was er ihm schuldig ist. Nun sind unsere Gesangskompositionen, seit es ein deutsches Lied giebt, nicht nur durch die Musik, sondern auch durch ihren Text bedeutungsvoll, ja noch mehr, Worte und Töne sind auf Grund der Verwandtschaft von Tonkunst und Sprache, über deren Wesen wir uns neulich unterrichtet haben, zusammen verschmolzen zu einem neuen Ganzen, das vom Sänger verlangt, als Ganzes dargeboten zu werden. Wort und Ton muss er vermählen, Musik und Deklamation vereinigen, er muss zugleich mitteilen und die schönste tonliche Form schaffen.

Daher ist es kein Gesang, wenn wir die Stimme allein wie ein Instrument virtuos beherrschen, ebenso wenig, wenn wir den Inhalt der Texte mit Verständnis und Ausdruck im richtigen Rhythmus und Ton vortragen, nein, erst die volle Vereinigung, die Umformung beider zu einer neuen künstlerischen Einheit ist Gesang, ist die Art, in der Lied, Ballade und Oper ihrem Wesen nach vor dem Hörer erscheinen wollen.

Das ist das Ziel, wo geht nun der Weg?

Deutsche Lieder wollen wir singen. Da heisst es wohl, erst musizieren lernen, dann deklamieren lernen und schliesslich beides vereinigen im Singenlernen? Das wäre der alte Fehler der Zwitterkunst. Nein, nicht eine zusammengesetzte Gliederpuppe, sondern ein organisches, aus einer Wurzel getriebenes Ganze ist jede Kunst. Und von Anfang an muss das Ganze angestrebt werden, vom allerersten Keime an. Gewiss werden wir Übungen machen müssen, die besonders auf den Ton allein gemünzt sind, doch sind unsere gesungenen Töne nie frei von sprachlicher Verwandtschaft, wie schon der Vokal beweist, den wir immer dabei verwenden. Auch werden wir andererseits Übungen anstellen, die nur zur Ausbildung der sprachlichen Laute und zur Kräftigung der Sprachorgane dienen. Aber falsch und einseitig wäre es, die Übungen voneinander zu trennen. Im Gegenteil, es muss bei jeder besonderen Übung mit aller Energie aufs Ganze hingezielt werden und von Anfang an müssen beide Arten von Übungen nicht nur nebeneinander, sondern zugleich und miteinander vorgenommen werden.

In den jüngeren deutschen Gesangschulen wird schon vielfach grosser Wert darauf gelegt, dass der richtige Ansatz für den Ton in der Sprache aufgesucht wird. Es ist dies auch unserer Ansicht nach der richtige Weg, und die Bedeutung der Sprachübungen kann für den Gesang kaum hoch genug angeschlagen werden. Natürlich muss man sich, wir sagen es noch einmal, hüten, an Stelle einer Einseitigkeit die andere zu setzen und den Tonsinn zu vernachlässigen über der Sprachausbildung; wenn man aber das Ganze nicht aus dem Auge verliert, so ist die Sprache gewiss der natürliche Ausgangspunkt des Gesangunterrichts.

An dem mit der gewöhnlichen Stimme oder leise gesprochenen Worte lässt sich mühelos jeder Ansatzfehler konstatieren und ohne Anstrengung für die Stimme durch Berichtigung der Zungenstellung und nach dem Gehör unschwer korrigieren. So entwickelt sich an der Sprache der Sinn für die Klangfarbe, der zum Nachsingen und Üben der gesungenen Töne von Anfang an schon bis zu einem gewissen Grade erforderlich ist. Im Sprechen kann der Schüler leicht die richtige Klangfarbe wieder finden, die er beim Tone meist erst sehr spät genau zu hören imstande ist.

Ein nicht weniger wichtiges und sehr ausgedehntes Studium bilden die Sprachübungen, wenn es sich darum handelt, die Worte mundgerecht zu machen und so umzugestalten, dass sie den Ton nicht hindern, im Gegenteil, unterstützen und doch die Deutlichkeit keine Einbusse erleidet. Es sei mir gestattet, hier auf die Sprachübungen hinzuweisen, wie sie mein verehrter Lehrer, der Gesanglehrer Fritz Renner in Dresden, in seiner Gesangschule niedergelegt hat. In dem zweiten Kapitel, das der Aussprache speciell gewidmet ist, giebt Renner zunächst eine Übersicht über die Vokale und Konsonanten und eine Anleitung zu ihrer genauen Einzelausbildung. An deutschen Worten werden die Laute gezeigt, im Sprechen sollen sie aufgesucht und dann allmählich durch Herausarbeiten ihrer charakteristischen Klänge und Formen für das Singen gebildet werden. Im dritten Kapitel, dem Übungsteil, finden sich die eigentlichen Sprachübungen, durch die die einzelnen Laute in Worten und Sätzen besonders geübt werden. Ganze Reihen von Worten sind einem Laute gewidmet. Die Vokale müssen genau gebildet und allmählich immer reiner gesprochen werden. Die Hauptkontrolle dabei wird durch das Gehör ausgeübt, unterstützt durch das die Mundstellung im Spiegel beobachtende Auge. Ausser Acht gelassen werden dagegen physiologische Untersuchungen und Vorschriften, die, so interessant sie wissenschaftlich sind, ebenso verwirrend und schädlich auf den Anfänger wirken, dem nur Hören und Üben, nicht aber Wissen nützt. Auch die Konsonanten werden so charakteristisch und scharf wie möglich hervorgebracht, sodass sich zugleich mit dem Ohr auch die Organe des Mundes kräftig üben. Dabei werden günstige Konsonanten herangezogen, um den Vokal zu unterstützen und

umgekehrt müssen in Worten mit leichten Vokalen schwierige Konsonanten besonders scharf betont und genau beachtet werden. Trotz dieses Specialstudiums der Sprache wird das höchste Ziel, das Ganze, nie aus dem Auge verloren und immer verfolgt. Der Ansatz von Vokal und Konsonant muss stets die Tonbildung fördern. Dies erweist sich sofort dadurch, dass das Tonstudium, wie es zugleich mit den Sprachübungen beginnt, auch mit ihnen immer weiter entwickelt wird und jeder Fortschritt des einen sogleich bei dem andern fruchtbar werden muss. Durch lange Übung müssen schliesslich die Worte trotz der schärfsten Lautausbildung rund und leicht ansprechen, auch müssen sie stets mit Sinn deklamiert, nicht mechanisch gesprochen werden. So erhöht sich allmählich die gewöhnliche, träge Sprechweise des Lernenden zur klaren und wohlthuenden Sprachabrundung, der Sinn wird energischer erfasst und deutlicher zum Ausdruck gebracht, die Laute werden voller und sonorer.

Nach den ersten Übungen zum Sprechen, die immer zu wiederholen sind, werden ähnliche Sätze, mit einfachen Tönen verbunden, deklamiert. Auch hier ist auf deutliche Laute, auf klare, sinnvolle Deklamation und dazu noch auf reine und gebundene Töne zu achten, sodass zuletzt aus diesen einfachen Übungen ein abgerundeter Gesang erwächst. Der Ton verklärt die Sprache, die Worte unterstützen die Töne, nicht dürfen sich Vokale und Konsonanten mehr hemmen, sondern es muss ein Fluss im Ganzen sein, musikalisch, in Rhythmus und Ton, klar und schön, sprachlich den Sinn erschöpfend, deutlich und verständlich.

So wie diese Übungen muss später jedes Lied behandelt werden. Nachdem man sich mit der Komposition musikalisch vertraut gemacht und den Sinn der Worte vollständig aufgenommen hat, wird erst der Text, dann jedes Wort mit seiner Note für sich zum Gesange abgerundet, jeder Satz und jede Phrase für sich ausgebildet. Die Musik kommt dabei nicht zu kurz, im Gegenteil, die volle Energie, mit der der Sänger übt und schafft, soll und wird sich aufs Ganze richten. Die Töne leben, die Worte leben mit ihnen: abgerundet, sinnvoll, charakteristisch und schön zugleich muss dann ein lebensvolles Ganzes das Ziel sein. Die Wirkung eines solchen Gesanges ist stets bedeutend. Ein Lied ist erst dann wahrhaft ein Ereignis, das jede echte Kunst sein soll, wenn nicht ein Teil von ihm tot oder verkrüppelt bleibt, sondern wenn Wort und Ton, Gedicht und Komposition gleich vollendet zum Ohr und Geist des Hörers dringen.

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.

Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Es folgte das Gespräch Wotans mit Fricka, von einem letzten Hauche von Wotans junger Liebe durchweht, fast ein Probestück liebeseligen Ehestandes in Hans Sachsens Weise. Die Gegner klagen über Langeweile, leider bei der bisherigen Darstellung mit Recht. Um so mehr durfte man von Bayreuth die Rettung des Auftrittes erwarten. Indessen er lag ja in den Händen der Frau Wagner, die alles that oder geschehen liess, um jede feinere Beziehung bis zur Geistlosigkeit abzustumpfen. Offenbar wusste Frau Wagner nicht, um was es sich für Wotan gegenüber Fricka handelt: sie für die Burg zu gewinnen. Oder Frau Wagner wusste nicht, welche Stellung dazu die beiden Personen auf der Bühne einnehmen müssen: Wotan rechts, so dass er, indem er mit Fricka spricht, doch immer seinen neuesten, teuren Erwerb möglichst im Gesicht behält. Jeder Mensch in gleicher Lage stellt sich so. Oder endlich drittens: Frau Wagner wusste nicht, wie sie ihre Personen in diese Stellung hinüberleiten sollte. Das hat aber so zu geschehen.

Walhall

w

W

F

f

Blu-
men-
lager

Nach dem Burggrusse, der vom Blumenlager aus geschieht, geht Wotan nach w, um sich dort dem Anblicke Walhalls zu überlassen. Fricka folgt ihm auf der Linie bis f. Diese zweite Linie ist die psychologische Diagonale aus Frickas Verlangen, mit Wotan wegen der Burg zu sprechen, das sie geradesweges nach w ihm nach treiben müsste, und ihrer Scheu, den Gatten in seiner Entzückung zu stören, so dass sie erst beobachten möchte, was er weiter thut. Auf f beginnt Fricka „Nur Wonne schafft dir" usw. Wotan wendet ihr sogleich den Oberleib halb, den Kopf ganz zu, findet aber erst, als sie „des ausbedungenen Lohns" gedenkt, Veranlassung zu einer Erwiderung, deren besten Beruhigungsgrund er sofort durch bedeutsames Erheben des Speeres andeutet (erster Einsatz des Speermotives). Dass Wotan dabei auf Fricka zugeht, lässt uns ahnen, dass es eine eingehende Unterredung werden soll, die man sich nicht aus der Ferne zuschreit. Fricka merkt das natürlich ebenfalls und geht auf der Linie f F, auf der sie während ihrer bisherigen Rede schon ein paar Schritte auf Wotan zu gethan hat, ihm weiter entgegen. Er selbst hat aber zu dem Wunsche, Fricka Auge in Auge gegenüber zu stehen, noch den zweiten Wunsch, seine geliebte Burg nicht aus den Augen zu verlieren. Es leidet's gleichsam nicht in ihm, sie mit dem Rücken ansehen zu sollen. Beide Wünsche geben die psychologischen Komponenten seines Weges ab, der ihn endlich nach W führt, der mittlerweile auf F anlangenden Fricka und der Burg zugleich gegenüber. So wird aus der Stimmung der beteiligten Personen heraus auf die natürlichste Weise das Gespräch eingeleitet, in dem zu den längst bekannten musikalischen noch eine Reihe der lieblichsten Blüten des Geistes und Herzens bei beiden Personen hervorspriessen (Entd. S. 124–128). In Bayreuth dagegen wurde uns folgendes zugemutet.

Wotan und Fricka, die schon durch das Verlassen des Lagers stark nach links geraten waren, verblieben nicht bloss auf der linken Bühnenhälfte, sondern strebten auch in ihr mit Vorliebe wieder nach links. Und um die Verkehrtheit voll zu machen, nahm in dem vor uns stehenden Paare Wotan noch wieder die linke, Fricka die rechte Seite ein. Da war nun allenfalls noch ein flüchtiges, nervöses, rückwärtsiges Hinzucken nach der Burg möglich, um das ich, wenn es stattfand, den Darsteller nicht bringen will, aber es fehlten gänzlich und mussten fehlen die breiten Hinweisungen. So schon bei der ersten Erwähnung „Die dort die Burg mir gebaut", dann bei dem freudig ausbrechenden „die hehre Halle mir schufen", endlich bei dem den Fuss auf die erreichte Thatsache setzenden „die steht nun." Und damit fehlte auch der Gegensatz, durch den das „um den Sold sorge dich nicht" leise gepresst im Herzwehmotiv (Entd. S. 163) und zugleich als Andeutung für uns, dass Frickas Befürchtungen doch nicht ganz grundlos seien, herauskommen konnte. Wenigstens ist mir diese Schattierung, die nur leise sein darf, nicht aufgefallen. Und wie hätten doch schon diese Kleinigkeiten uns für den machtfrohen und doch noch von einer Sorge bedrückten Mann vor uns einnehmen müssen. — Und ebenso unterliess Wotan alle Hindeutungen auf den Hintergrund im allgemeinen (Entd. S. 125, 128), was aber wohl wiederum kaum jemand vermisste, da dieser Hintergrund

selbst alle ins weite lockende Gegend vermissen liess. Wie hier, besonders aber bei der Burg, die doch da war, nicht die geringste Mühe zu bemerken war, Dekoration und Musik durch richtiges Spiel mit einander zu verschmelzen, so hielt es auch weiter Wotan, der nun schon von Anfang an dicht bei Fricka stand, nicht für angebracht, beim ersten Erklingen des Speermotives das Zeichen und Werkzeug seiner Herrschaft mahnend zu erheben. Und doch bedarf es durchaus dieser Geberde, für die auch 5 Achtel Pause in Frickas Rede vorgesehen sind, um zu verhüten, dass wir nicht ein Motiv der fertig gewordenen Burg zu hören glauben. Und ebensowenig dachte Wotan daran, das ihm vom Orchester geradezu in den Mund gestrichene Bindemotiv Frickas („mir Gatte musst du schon gönnen!") zu einer zarten Umschlingung der Gattin mit seinem einen freien Arme zu verwerten. Diese schroffe Missachtung des Scenischen in der Musik musste bei einer Leitung ganz besonders auffallen, von der bereits bekannt war, dass sie uns am Schlusse aus lauter Zartgefühl für diese Uebereinstimmung das berüchtigte Schwert auftischen werde. Freilich, nur eine Einzelheit richtig oder falsch, was macht das? Die eine richtige passt ausserdem oft gar nicht in die Reihe der vielen falschen. Das Erheben des Speeres B. ist nur aus der Entfernung, wenn Wotan auf w in der letzten Zeichnung steht, am Platze. Unmittelbar neben Fricka wäre es ungeschickt und wirkte nicht. So sehr ist es wahr, dass Wagner alles Einzelne aus dem Ganzen der Handlung herausgeschaffen hat. Freilich — noch einmal freilich — diese Handlung, hier das Gespräch des Götterpaares, so einzuleiten, wie die Zeichnung es angiebt, ging wieder nicht an, wegen des Donnerkastens. Also schon wieder dieser Fels! Zum Donner doch mit ihm, wenn er uns Schritt für Schritt das ganze Drama vernichtet! Was band denn Frau Wagner an ihn? Nichts, wie schon gezeigt ist. Sie hätte ihn beseitigen können, wenn sie nur alles das richtig erkannt gehabt hätte, dessen Ausführung dieser Kasten störte. Dass freilich Frau Wagner das nicht hatte, dass sie aus eigenem Vermögen aus den zerstreuten Einzelheiten der Dichtung und Musik einen ihr von Wagner zufällig nicht verratenen Grundgedanken nicht aufs neue zu erraten und von ihm aus alles einheitlich zu gestalten weiss, dieser Mangel der obersten Leitung war freilich hier und im ganzen Bayreuther „Rheingold" das wahre Freilich! (Fortsetzung folgt.)

Konzert-Zugaben.

An guten Theatern ist die alte italienische Sitte der Repetition einzelner Opernnummern schon längst abgeschafft, im Konzertsaale aber lassen sich Sänger, Sängerinnen und Virtuosen noch immer „einige Zugaben abjubeln", wie es im Zeitungsjargon so schön heisst. Ob diese Zugaben vom ästhetischen Standpunkte aus berechtigt und zuträglich sind, dieser Frage einmal näher zu treten, dürfte wohl der Mühe wert sein.

Das Programm eines jeden guten Konzertes — und von solchen allein rede ich begreiflicherweise — stellt einen künstlerischen Plan dar, nach dem der Veranstalter des Konzerts auf sein Publikum einwirken will, und ist mit vieler Überlegung, mit Erwägung aller Eventualitäten so aufgestellt, dass es wie ein gutes Kunstwerk selbst sich in aufsteigender Linie bis zu einem Höhepunkte erhebt, bei diesem abbricht oder sich dann in einem kurzen Absteigen wieder herabsenkt. Wer da weiss, wie schwer es ist, Solovorträge an der richtigen Stelle einem orchestralen Programm einzugliedern und zwar so, dass sie sich der grundlegenden Idee des Abends anschmiegen, der hat einen schwachen Begriff von der Sorge, die einem gewissenhaften Dirigenten, dessen Sinn auf das Grosse gerichtet ist, die blosse Aufstellung eines in sich festgefügten und doch abwechslungsreichen Programms bereitet.

Der Erfolg aller dieser Mühe und Sorge aber wird durch die Zugaben der Solisten oft vollständig in Frage gestellt. Der Solist nämlich tritt mit seinen im Rahmen des Programms stehenden Kunstleistungen eben, weil dieselben sich der leitenden Idee des

Konzertveranstalters unterordnen müssen, nicht so unmittelbar als Einzelpersönlichkeit vor das Empfinden des Publikums, wie ihm das seine Eitelkeit (sit venia verbo) wünschenswert erscheinen lässt. Sein Streben ist naturgemäss darauf gerichtet, seine Persönlichkeit ganz allein dem Publikum zu zeigen und natürlich von der vorteilhaftesten Seite. Hat er bei den programmmässigen Vortragsstücken vielleicht seiner Individualität, wenn auch nur in geringstem Masse, Zwang anthun müssen, so sucht er bei den „Zugaben" sich dafür zu entschädigen. Der Mehrzahl unserer Solisten kommt es ja leider nicht sowohl darauf an, sich als ernstdenkende, geschmackvolle Künstler zu erweisen, sondern vielmehr, ihre glänzende Virtuosität in möglichst heterogenen Aufgaben vor der Hörerschaft zu erproben. So kommt es, dass die Zugaben der Solisten häufig in gar keinem Zusammenhange mit ihrer programmmässigen Aufgabe stehen. Und wenn auch der Dirigent mit den Solisten vorher bestimmte Abmachungen wegen der Zugaben trifft, so ist er dadurch doch nur in wenigen Fällen gesichert, denn einem naheliegenden Effekte, einem musikalischen Witze zuliebe, der ihnen auf dem Podium einfällt, werfen sie alle Abmachungen über den Haufen und prägen durch ihre Zugaben dem Konzert den Eindruck auf, den der Leiter mit heissem Bemühen fernzuhalten wünschte: den der Stillosigkeit.

Ich erinnere mich z. B. eines drastischen Beispiels, das zu beweisen vermag, wie selbst der beste geistvolle Scherz des Solisten, sowie er aus dem Rahmen des Programms fällt, unpassend ist. Im vierten Lisztvereinskonzerte des Winters 1895/6 vertrat Conrad Ansorge, ein Künstler von anerkanntem Geschmack, den pianistischen Soloteil. Er spielte programmmässig die Schubert-Lisztsche Wanderer-Phantasie, Liszts Petrarcasonette Nr. 1 und desselben Meisters ungarische Rhapsodie Nr. 14. Als Zugabe aber spendete er — — den Variationensatz aus Mozarts 12. Klaviersonate in A-dur. Das war zweifellos ein reizender Scherz, eine feine Ironisierung des Publikums, das bei den Tönen Mozarts gar verdutzt dreinschaute, aber dennoch bleibt es eine Stilwidrigkeit, über die viele einsichtsvolle Leute mit Recht ungehalten waren, obwohl sie das Lächeln über den gelungenen Witz des geistreichen Künstlers nicht unterdrücken konnten.

Derartigen Gefahren, die den ganzen vom Konzertleiter gewollten Gesamteindruck in Frage stellen können, beugt man am besten dadurch vor, dass man einfach keine Zugabe mehr spielen lässt. Das dürfte auch um deswillen schon recht angebracht sein, weil manche Künstler ihr Bestes für die Zugaben aufzusparen sich gewöhnt haben, mit denen sie erfahrungsgemäss den weitaus grösseren Applaus zu entfesseln wissen, als mit den programmmässigen Vorträgen. Ein solcher Zustand ist aber unhaltbar. Wie der Darsteller sich dem Ensemble und dem Werke unterzuordnen hat, so muss auch der Solist eines grossen Konzertes sich und seine Kraft unter die leitende Idee stellen und darf nicht künstlerische Sonderpolitik auf eigene Faust mit seinen Zugaben treiben.

Der Virtuos, der ein eignes Konzert giebt und dabei natürlich den Mittelpunkt des Ganzen bildet, mag Zugaben spenden, soviel er will und welcher Art sie auch sein mögen — er wird dabei doch sehen, dass allzuviel ungesund ist und dass das Publikum eine allzugrosse willkürliche Verlängerung des Programmes unangenehm empfindet.

Giebt sich die Hörerschaft durchaus nicht ohne eine Zugabe zufrieden, so wäre eine Wiederholung des so beifällig aufgenommenen Stückes wohl das Naheliegendste, aber man weiss, dass auch dem grössten Künstler derselbe Satz zum zweitenmale nie so gelingt wie das erste Mal. Man wähle also ein anderes Werk desselben Komponisten oder eines ihm geistesverwandten Meisters, das nicht allzulang ist. Ich erinnere mich noch lebhaft des ermüdenden Eindruckes, den Adolf Brodsky in einem der Akademischen Konzerte zu Leipzig hervorrief, als er nach dem A-moll-Konzert von Joh. Seb. Bach noch dessen grosse Ciaconna (zur D-moll-Sonate) zugab. Diese gewiss stilgerechte Wahl wurde verhängnisvoll durch die Länge der Zugabe.

Weiter möchte ich im Interesse des Publikums den Wunsch aussprechen: Titel und Komponist einer Zugabe möchten doch vorher durch den Dirigenten genannt werden. Giebt der Solist ein nicht allgemein bekanntes Stück zu — und welches könnte wohl bei der Mannigfaltigkeit unserer Konzertbesucher darauf Anspruch erheben —, so gerät der Teil der Hörer, dem die Piece unbekannt ist, in begreifliche Erregung, die wenigen, von denen man annimmt, dass sie das Stück kennen, werden mit halblauten Fragen bestürmt,

kurz, die Ruhe ist dahin und der Solist spielt vor einem Publikum, das nicht mit ihm in geistigem Rapport steht.

Der Ernst der Zeiten hat die im Geschäftsleben sonst so beliebten Zugaben in Wegfall gebracht, auch in der Kunst gilt es heute, sich auf die Hauptaufgaben zu konzentrieren, und jeder Künstler, dem es darum zu thun ist, wird meinem Wunsche nach Abschaffung der Zugaben freudig beipflichten. F. A. Geissler.

Litterarischer Teil.

Eine neue Strömung in der Litteratur.

Ich finde nicht die Spur
Von einem Geist, und alles ist Dressur

Herr Professor Karl Schrattenthal in Pressburg fährt fort, die „unteren Schichten" des Volkes mit seiner Diogeneslaterne zu durchforschen und Dichter zu suchen, er hat Erfolge damit gehabt und beabsichtigt, die Resultate seiner Entdeckungsreisen unter dem Titel „Dichterstimmen aus dem Volke" in einer zwanglosen Sammlung niederzulegen, deren erstes Bändchen*) erschienen ist. Er meint, dass die Existenzberechtigung seines Unternehmens, das „einer neuen litterarischen Strömung sein Entstehen verdankt (? und in kulturhistorischer Beziehung von hohem Interesse ist ?)", selbst von gegnerischer Seite nicht angezweifelt werden dürfte. Es wäre mir sehr interessant, zu erfahren, was Schrattenthal eigentlich unter „gegnerischer Seite" versteht. Etwa die Modernen? Ich glaube, dass sein Unternehmen auch von anderer Seite zum mindesten sehr skeptisch betrachtet werden wird, und bin meinerseits der Ansicht, dass es auf das Entschiedenste bekämpft werden müsse.

Schon die Einleitung, die Schrattenthal gleichsam als Rechtfertigung dem ersten Bande vorausschickt, fordert überall lebhaften Widerspruch heraus. Gleich zu Anfang interessiert die Bemerkung, dass Hans Sachs zu den „Naturdichtern oder auch solchen Poeten, die den unteren Gesellschaftskreisen entstammten," gehört habe. Gegen beides, glaube ich, würde sich der Nürnberger Meister, der bekanntlich eine Lateinschule besucht hat und Hausbesitzer war, wenn er noch lebte, mit einem urderben Fluch verwahren. Aus zwiefachem Grunde hält der Herausgeber, wie er sagt, das von ihm begonnene Unternehmen für eine litterarische Pflicht. Einmal beabsichtigt er jenen unter den von ihm entdeckten Dichtern der unteren Stände, denen das Los nicht aufs Liebliche gefallen ist, zur Verbesserung ihrer Lebenslage behilflich zu sein und „der Armut, die auf solchen Gemütern doppelt lastet, abzuhelfen". Das ist gut gemeint, haben aber nicht gerade die, welchen die Natur idealen Sinn und die Lust zum Fabulieren gab, einen kostbaren Schatz vor den materiell ihnen gleichgestellten voraus, einen Schatz, der mancherlei ersetzt, was das Leben an äusserem Gut ihnen versagte? Und dann möge Schrattenthal bedenken, dass die Armut bei diesen Dichter sein wollenden wohl in den meisten Fällen dem zuzuschreiben ist, dass sie über dem Verseschmieden ihre Arbeit, ihr Handwerk vernachlässigen und beim Suchen nach einer vollkommeneren Welt, die ihre Phantasie ihnen vorgaukelt, vergessen, dass auf dieser Erde ihre Freuden und Leiden quillen.

Und zum andern will Schrattenthal versuchen, die Lyrik, „welche durch den naturalistischen Windstoss aus dem Gleichgewicht gebracht wurde", wieder zu Ehren zu bringen. Er schimpft weidlich auf die „Jüngsten", die „Neurastheniker", die auf „pathologischen und mystischen Holzwegen" befindlichen Modernen. Das Unglaublichste aber

*) Erlebtes und Erträumtes. Gedichte von Franz Bechert. Herausgegeben von Karl Schrattenthal. Königsberg i. Pr. Thomas & Oppermann. 1896. Mk. 2,25, geb. Mk. 3.

leistet er sich, indem er sagt, dass in unserer Zeit, in welcher „die duftlosen Blüten der Überbildung ins Kraut schiessen" und die „Metaphernseuche grassiert", das Volk zu künstlerischer Selbsthilfe greifen müsse. Sind wir wirklich so arm an vorzüglichen, nicht zur Fahne der bösen Modernen schwörenden Lyrikern, dass sich ein jeder seinen Hausbedarf an Liedern selbst schaffen müsste? Taugt es nichts, was die Heyse, Busse, Greif, C. F. Meyer, Fitger uns geschenkt haben und schenken, und endlich, besitzen wir nicht in den Gedichten unserer klassischen Lyriker Goethe, Storm, Mörike, Geibel einen Jungbrunnen, aus dem noch viele kommende Generationen den Durst zu löschen vermögen, ohne dass das Volk gezwungen wäre, zu künstlerischer Selbsthilfe zu greifen? Aber wer kennt denn in den „unteren Schichten" des Volkes unsere grossen Meister? Es sind herzlich wenige, und Schrattenthal hätte besser gethan, die Strahlen, die von ihnen ausgehen, ins Volk hinüberzuleiten, anstatt auf diese Weise „Steine herbeizutragen zum herrlichen Bau des Schrifttums".

Schrattenthal stellt seine neu entdeckten Naturdichter in Parallele mit den Meistersingern und streicht sie auf Kosten dieser nach Kräften heraus. Man kann beide, wenn auch auf den ersten Blick einige Berechtigung dafür vorhanden zu sein scheint, überhaupt nicht in Vergleich miteinander bringen. Die neue „Strömung", wenn man einmal von einer solchen sprechen will, verdankt ihren Ursprung willkürlich zusammengesuchten und zu einer Gesamtheit gestempelten Dilettanten der verschiedensten Volksklassen, die Meistersinger hingegen bildeten eine einheitliche Ziele verfolgende Gemeinschaft guter Bürgersleute. Vor allem aber ist den Zeitverhältnissen Rechnung zu tragen. Wir gehören — mag man auch oft das Gegenteil behaupten — einer Zeit regsten künstlerischen und politischen Lebens und Strebens an; der Meistergesang kam auf in einem sittlich versunkenen Zeitalter, in einer Epoche politischen Niederganges und künstlerischer Erschlaffung; seine Bedeutung liegt vorwiegend auf kulturhistorischem Gebiete. Er suchte sein Verdienst darin, die „heil'ge deutsche Kunst" und mit ihr die deutsche Sprache rein zu erhalten, man kann ihn in gewisser Beziehung als Tendenzpoesie bezeichnen, die des politischen und konfessionellen Beigeschmacks nicht entbehrte. Es ist freilich leicht, vom sichern Port des 19. Jahrhunderts über das „zunftmässige Dichten", das „nach dem Regelzwange der Tabulatur sich bewegende Gereime" der Meistersinger gemächlich zu spötteln. Ihre Bedeutung und ihr Verdienst hat R. Wagner trefflich charakterisiert in den Worten, die Nürnbergs theurer Sachs dem jungen Walter zuruft, als dieser ohne Meister selig sein will.

Eins ist der „neuen Strömung" und dem Meistergesang gemeinsam, was Schrattenthal allerdings nicht wird wahr haben wollen: beides ist reine Kunstpoesie; ein anderes dagegen trennt sie wieder: dieser ist, während seiner Blütezeit wenigstens, ursprünglich, während jene Abklatsch, Nachdichten und Nachempfinden sind. Und mit diesen beiden Punkten komme ich zur Hauptsache. Schrattenthal irrt, wenn er von einer „Strömung der Geister von unten auf" spricht, deren „poetische Blüten aus dem Boden des Volkstümlichen hervorspriessen", in Wahrheit sind diese Blüten Brosamen, die vom reichbesetzten Tische unserer grossen Dichter gefallen sind.

Was ich im folgenden von dem Kösliner Kürschnermeister Franz Bechert zu sagen habe, gilt gleichermassen von Palmers „Gedichten eines Arbeiters", die, von Walter Kellerbauer herausgegeben, in reizender Ausstattung jüngst bei der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart erschienen sind. Ohne das unvermeidliche Vorwort geht es auch hier nicht ab, doch ist es mit weit weniger Prätention, mitunter recht naiv geschrieben. Beide „Naturdichter", Bechert wie Palmer, haben schrecklich viel gelesen; letzterer weiss eine Fülle von Gedichten von fast allen bekannteren Dichtern der neueren Zeit auswendig, und Kellerbauer zieht daraus die seltsame Folgerung: „Wir erkennen darin die Regungen des schlummernden eigenen Talents." Es hätte des besonderen Hinweises gar nicht bedurft, um uns zu überzeugen, dass Bechert und Palmer sehr beschlagen in den Erzeugnissen anderer Dichter sind, ihre Dichtungen beweisen es zur Genüge. Alle sind sie vertreten: Goethe, Schiller, Geibel, Lenau, Heine (besonders mit dem Seegespenst-Genre), Scheffel, Uhland, sogar Paul Gerhardt fühlt sich in diesem Kreise wohl. Direkte Entlehnungen sind zwar selten nachzuweisen, aber fast immer hat man beim Lesen dieser

Gedichte das Gefühl ungefähr sagen das die anderen auch, nur mit ein bisschen anderen Worten. Vergeblich durchsucht man die Bücher nach einem neuen grossen Gedanken, an dem man sich erquicken könnte

Es soll durchaus nicht gesagt werden, dass Becherts und Palmers Gedichte schlechter seien, als die von Dutzenden anderer Dichterlinge Manche mögen in der „Gartenlaube" oder einem ähnlichen Blatt, das geringe Anforderungen an den Kunstsinn seines Leserkreises stellt, einen ehrenvollen Platz behaupten. Bechert sind die Frühlingslieder einigermassen gelungen, von Palmer hat mir eines besonders gefallen, das ich hier mitteilen will

Hast du noch nie gelauschet,
Wenn durch den weiten Wald
Der Sturmwind mächtig rauschet,
Gleichwie ein Lied erschallt?

Wenn mit den scharfen Schwingen
Er durch die Bäume fegt
Hörst du das wilde Singen,
So wunderbar erregt?

Mich fasst ein süsser Schauer,
Mir klingt aus diesem Sang
Gebund'ner Geister Trauer
Geheimnisvoll und bang

Aber ihnen stehen andere — und es sind leider weitaus die meisten — gegenüber, die tief unter den Nullpunkt sinken Ich glaube kaum, dass selbst ein Kösliner Lokalblatt Gedichte Becherts zum Abdruck bringen würde, wie z B (ich greife willkürlich heraus) „Vorbei", welches anhebt

Wie weht so mild die Luft
Hier auf der Bank am Walle,
Erfüllt von Glanz und Duft
Und frohem Liederschalle — — —

Das drängt zu meinen Knie'n (die Kinder),
Will sagen mir und zeigen,
Will jubelnd mit mich zieh'n
Zu ihrem frohen Reigen usw.

oder „Zu Theodor Körners 100 Geburtstage"

In Deutschlands heil'gem Freiheitskampfe
Zogst du der schwarzen Schar voran,
Aus Heldenblut und Pulverdampfe
Blickt uns dein leuchtend Vorbild an.

Oder ist es nicht heillose Versemacherei wenn Palmer „dichtet"

Du bist so nahe meinem Herzen,
Und dennoch bist du mir so fern,
Du Quelle meiner Lust und Schmerzen,
Du meines Lebens schönster Stern.

Was er unter der Überschrift „Humoristisches als Intermezzo" uns bietet ist erzwungene Komik, kein dem Herzen entsprudelnder Humor

Es ist charakteristisch für diese Natur- und Volksdichter, dass sie niemals das Volkslied sich zum Vorbild nehmen Lange war Bechert auf der Wanderschaft, Palmer lebt in Schwaben, der Heimat des Volksliedes, niemals entquillt ihnen — mit einer einzigen Ausnahme beim letzteren — ein volkstümliches Lied Anstatt dessen versuchen sie es mit Jongleurstückchen in kunstvoll verschränkten Reimen, schmieden mühsam Sonette, bei denen man den Verfertiger im Geiste schwitzen sieht, oder besingen wie Bechert einen heimatlichen Hügel in elf langatmigen Ottaverimenstrophen!

Aber, so wird man vielleicht einwenden, kann man es einem hart arbeitenden Manne verwehren, nach des Tages Last und Hitze wenn es ihm Vergnügen macht, zu dichten? Gewiss nicht wer noch nie in schwachen Stunden Verse verbrochen hat, der werfe den ersten Stein auf ihn Ich freue mich im Gegenteil, dass in solchen materiell bedrückten Naturen idealer Sinn und das Streben nach höherem lebendig ist Aber, wird man ferner sagen, ist es dann notwendig, ihre gutgemeinten Erzeugnisse in ausführlicher

Kritik herunterzureissen? Dafür mag man sich bei den Herausgebern (Kellerbauer trifft der Vorwurf nicht) und deren Trabanten bedanken, die diese wohlmeinenden Dilettanten marktschreierisch als Volks- und Naturdichter preisen, von denen uns das Heil kommen soll. Der Kampf gilt nicht dem einzelnen Poeten, er gilt dem System. Es muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass die Stine Andresen, Koch, Bechert, Palmer è tutti quanti mehr oder minder begabte Dilettanten sind, wie sie immer vorhanden waren und stets sein werden, deren Gedichte bald wieder verweht sein werden wie Spreu, die der Wind zerstreuet. Es ist eine künstlich erzeugte „Bewegung", keine „Strömung der Geister von unten auf", wie Schrattenthal meint.

Aber ist es nicht grausam, so wird man mir zum Schluss vorwerfen, „darbenden und leidenden Poeten", anstatt ihnen ihr Los zu erleichtern, hindernd in den Weg zu treten? Auch dieser Vorwurf lässt mich ungekränkt. Ich bin der Ansicht, dass sich die Kritik absolut nicht durch Regungen des Mitleides beeinflussen lassen darf, wenn anders sie ihre Aufgabe ernst nimmt, und zumal, wenn, wie es hier der Fall ist, der Dilettantismus liebevoll aufgepäppelt und als wahre Kunst hingestellt wird, so hat sie die Pflicht, dem entgegenzutreten, sie würde sich sonst einer Unterlassungssünde schuldig machen.

Schrattenthal beruft sich auf das liebe Publikum als letzte Instanz, vielleicht wird es ihm Recht geben und seinem Unternehmen den erhofften Erfolg zu teil werden lassen. Ich glaube das sogar. Nachdem Johanna Ambrosius binnen kurzem 29 Auflagen erlebte, während Storms Gedichte es in einem halben Jahrhundert noch nicht auf die Hälfte brachten, kann man sich auf alles gefasst machen. Aber man begreift dann Goethe, wenn ihm graute vor der bunten Menge, bei deren Beifall uns das Herz entflieht, und giebt dem guten Nicolai Recht, der in einem Briefe an Lessing das Publikum bezeichnete als ein „vielköpfiges Ungeheuer, davon einige Köpfe mit den feinsten Säften der besten Pflanzen sich nähren, die meisten aber Distel und Stroh fressen." Ich für meinen Teil gebe für Storms „Stadt am Meer" alle, wie Schrattenthal sich ausdrückt, „in den letzten Dezennien in die Arena der Geister getretenen" Naturdichter, „den württembergischen Bauer Christian Wagner, die bayerische Naturdichterin Katharina Koch, das schweizerische Landmädchen Nina Camenisch, den fränkischen Landmann Edmund Stubenrauch, die friesische Bäuerin Stine Andresen und den rheinländischen Naturdichter Peter Zirbes", und Bechert und Palmer dazu. Es ist wenigstens ein schwacher Trost, dass das Echte der Nachwelt unverloren bleibt.

Anton Berg.

Die Eröffnung des „Theater des Westens" zu Berlin.

„Tausend und eine Nacht", Märchendichtung von Holger Drachmann, deutsch von Heinrich Zschalig, Musik von Frederik Rung.

Das grosse Ereignis der Berliner Saison ist vorüber!

Der prunkvollste Theaterpalast, den Menschengeist je ersonnen, den Menschenhände je erschaffen, ist am 1. Oktober 1896 eröffnet worden!

Baumeister Sehring ist es gelungen, eine Märchendichtung von so traumhafter, zauberischer Schönheit ins Leben zu rufen, dass Holger Drachmanns gleichnamige „Tausend und eine Nacht" nicht im entferntesten damit konkurrieren kann.

Es war vielleicht ein Fehler der Direktion, dass sie durch die Aufführung eines neuen Stückes das Publikum in diesem Fall unangenehm ablenkte. Denn der Eindruck, den der Theaterpalast von aussen, in den Vestibülen, Foyers und im Zuschauerraum macht, ist ein so gewaltiger, nimmt Auge, Herz und Sinn derart gefangen, dass die Empfänglichkeit für alles andere erlahmt.

Hätte man es beim ersten Plan gelassen, den Shakespeareschen Sommernachtstraum aufgeführt, so hätte man, ohne der Bühne viel Aufmerksamkeit zuwenden zu brauchen, es symbolisch auffassen können, denn in einem Sommernachtstraum ist die Gigantenidee

des Theaterbaus entstanden und einem Sommernachtstraum gleich umfängt uns die Verwirklichung desselben. Alle orientalische Märchenpracht der Inscenierung von „Tausend und eine Nacht" wurde durch die Dichtung des Baumeister Sehring in den Schatten gestellt, und so war man doppelt ärgerlich, dass man so gewaltsam aus der sinnberauschenden Stimmung, in die das Haus einen versetzte, herausgerissen, abgelenkt wurde. An einem späteren Termin, mit teilweise anderer Besetzung hätte Holger Drachmanns Märchendichtung vielleicht ein geneigteres entgegenkommenderes Publikum gefunden, denn Drachmann ist in erster Linie Lyriker und als solcher erfordert er Konzentration der Gedanken und des Empfindens! Und dies konnte man von dem Publikum der Eröffnungsvorstellung nicht verlangen! Es gab zu viel zu sehen, zu bewundern, zu staunen! Das im Festgewand erschienene Auditorium war ja schliesslich auch einiger Beachtung wert. Da sassen nebeneinander im ersten Rang Sudermann, Fulda, Spielhagen, Wildenbruch, Kadelburg, v. Zobeltitz, Karl Niemann, ferner der Direktor des Kölner Stadttheaters Hofmann, Direktor Pierson, Intendant Prasch, Herr v. Strantz, der rastlos thätige gewandte Direktor des „Neuen Theaters" und „Residenz-Theaters" Sigmund Lautenburg, der ewig junge Ludwig Pietsch, Friedrich Haase usw. ad infinitum. Von Damen nenne ich Hedwig Niemann, Rabe, Frau v. Strantz-Führing, Marie Barkany, Klara Meyer, Nascha Butze usw. usw. Schon aus dieser kleinen Kollektion ergiebt sich, dass das Publikum mit Beschäftigung überhäuft war, dass das Stück nur Mittel zum Zweck sein durfte und nicht, wie hier, eine störende, unlohnende Unterbrechung. Nun kam allerdings dazu, dass Lilli Petri, die einstens eine vorzügliche Isa im „Fall Clemenceau" und eine charakteristische Alma in Sudermanns „Ehre" war, sich für die poesieumflossene Gestalt der Suleima nach keiner Richtung hin eignete, zumal auch ihre äussere Erscheinung an Jugendreiz und weiblichen Schönheitsformen so viel eingebüsst hat, dass man sie nicht gerade bei der Eröffnungsvorstellung hätte „bloss" stellen dürfen. Herr Bonn ist ein schöner und temperamentvoller Schauspieler, der als Geliebter der Suleima von grosser Leidenschaft war, mit der in einen Affen verwandelten Rolle aber nichts anzufangen wusste.

Herr Drach als Harun al Raschid (den Inhalt des Stückes wiederzugeben, würde zu weit führen und dürfte kaum Interesse erregen) konnte aus der Figur nicht mehr schaffen als der Autor, und von den anderen Mitwirkenden trat wohl niemand durch eine besondere Rolle oder Leistung hervor. Das Zusammenspiel darf als flott bezeichnet werden und die Inscenierung, wie oben erwähnt, als glänzend.

Aber der brausende Jubel nach Schluss der Vorstellung galt einzig und allein dem Schöpfer des Hauses, des bisher nie gesehenen, kaum geahnten Meisterwerkes, Herrn Bernhard Sehring, der immer wieder und wieder vor dem Vorhang erscheinen musste.

Der Bühnenleiter, Direktor Witte-Wild, dem von Breslau her ein hervorragender Ruf vorangeht, möge sich damit trösten, dass von nun an die Hauptaufmerksamkeit den Erzeugnissen seiner Thätigkeit gilt, und zu dieser rufen wir ihm ein volltönendes kräftiges „Glückauf" zu!

A. Sommerfeld.

Morituri.

Drei Einakter von Hermann Sudermann: „Teja", „Fritzchen", „Das ewig Männliche". Erstaufführung im „Deutschen Theater" zu Berlin.

Zunächst sei konstatiert: Hermann Sudermann hat mit seinen drei Einaktern den schallendsten, einstimmigsten, nicht durch die leiseste Zischdissonanz getrübten Beifall geerntet. Nach dem ersten Stück wurde der Dichter drei, nach dem zweiten vier, nach dem dritten fünfmal gerufen. Am Abend nach der Premiere hing an der geschlossenen Kasse des „Deutschen Theaters", das beredteste Zeugnis für den Erfolg, das Plakat: Ausverkauft. Mit wahrem Enthusiasmus stimme ich nur bei dem dritten Einakter „Das ewig Männliche" in das Händehurrah mit ein.

In „Teja“ kommt uns Sudermann zum erstenmal in Waffenrüstung entgegen und führt uns in fernste germanische Vergangenheit, wo der letzte Gothenkönig Teja gerade in dem Moment, da er seinem Volk, das von Hunger gequält, eine begeisterte aufmunternde Rede hält, erfährt, dass seine Schiffe, die neuen Proviant bringen sollten, verloren sind. Teja, der auf Wunsch seines Volkes, soeben die Hochzeitsfeier mit Bathilda begangen, findet nur einen Ausweg: gemeinsam mit seinen Unterthanen zu sterben! Am nächsten Morgen wollen sie in den Krieg ziehen, um dort ihren Untergang zu finden. Teja verlangt von seinen Mannen, sie sollen schweigend von Weib und Kindern Abschied nehmen. Als er sich in seinem Zelt zur Nachtruhe begiebt, erscheint sein Weib, das er vorher in barscher liebloser Weise zurückgestossen und bringt ihm Speise und Trank. Teja erkennt sehr bald in ihr, nicht nur das liebende hingebende Weib, sondern fühlt sich von ihr in seinem Tiefinnersten erkannt und verstanden. Angesichts des ihm bevorstehenden Todes entbrennt auch in seinem Herzen leidenschaftliche Liebeslust zu seinem Weibe — und nun kommt die Klippe, an der die Sudermannsche Muse scheiterte: die bisher einheitliche Stimmung kippt um. Denn statt eines glutenheissen Ausbruchs seiner Liebe, statt hellauflodernder Flammen der Leidenschaft, durch die nahende Todesstunde geschürt, entwickelt sich ein naives tändelndes Schäferspiel. Teja bekommt Hunger, setzt sich mit seinem jungen Weibe auf die Stufe des Thrones, knabbert Brotrinden und als er auch aus dem Milchpokal getrunken, frägt er Bathilda: „Warum küssest du mich nicht?“ Schalkhaft lächelnd antwortet sie: „Weil du einen Milchbart!“ Mir war zu Mut, als hätte man mir, auf dem Zenith irdischen Lebensgenusses angelangt, eine schallende Ohrfeige gegeben. Als dann Bathilda von ihrem Gatten den Entschluss zu sterben erfährt, zeigt sich ihre Doppelseele in triumphatorischem Licht. In holdseliger Liebe und heroischem Opfermut segnet sie das dem Tode geweihte Haupt des Gatten. — In dem Augenblick stürzt das Volk herein, das den Frauen gegenüber das Schweigen gebrochen, aber Teja erfährt, dass auch die übrigen Gotenweiber es Bathilda gleichthaten: segnend nahmen sie von ihren Männern Abschied fürs Leben. — Dem herrlichen Zusammenspiel von Kainz und der Sorma galt ein grosser Teil des Applauses. Kainz' rhetorische Meisterschaft, sein unvergleichliches Mienenspiel, die unerschöpfliche Fülle und Kraft seiner Leidenschaft — ihm zur Seite Agnes Sorma, die mit einem einzigen Augenaufschlag mehr sagt, als ein Dichter in langen Reden, eine Künstlerin, die Schönheit, Güte und Klugheit so zu verkörpern versteht — dies Zusammenwirken musste einen grossen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen.

In „Fritzchen“ führt uns Sudermann einen mit Heldenmut in den Tod gehenden Leutenant vor, der, es ist das alte, abgesungene Lied, vom Gatten seiner „Liebe“ in flagranti ertappt, bei hellem Tage aus dem Hause gepeitscht, nach fürchten muss, dadurch die Satisfaktionsfähigkeit verwirkt zu haben. Er kommt vor seiner Todesstunde in sein Elternhaus, von seiner kranken Mutter im Innern Abschied zu nehmen, seinem Vater, dem Major, sein furchtbares Erlebnis anzuvertrauen, ihm vorwerfend, dass des Vaters Mahnwort „Erlebe was!“ ihm alles Unheil gebracht. Denn Fritzchens Seele, die seiner kindlichen Kousine gehörte, sollte, so meinte der Vater, erst in den Lebensstürmen ausreifen, gestählt werden gegen spätere Versuchungen nach der Heirat!“ Nachdem die Aussprache zwischen Vater und Sohn beendet, kommt die Nachricht, dass das Duell angenommen. Seine Offiziersehre wird rehabilitiert, er atmet, den Tod ersehnend, erlöst auf. Mit männlicher Standhaftigkeit drückt er seinem Vater zum letztenmal die Hand, die Kousine bricht bei den Worten, die der Major ihr zuraunt: „Du siehst ihn nie mehr wieder!“ innerlich zusammen, ermannt sich im Nu der kranken Tante zuliebe und blickt mit einem Ausdruck qualvollster Marter zu dem von ihr über alles geliebten Vetter auf. Mit einem fröhlichen „Auf Wiedersehen“, das Fritzchen seiner Mutter zuruft, eilt er dem Tode in die Arme, während diese, krank an Körper, Seele und Geist in ihrer hysterisch überreizten Fantasie sich die glückliche Zukunft ihres einzigen Sohnes in strahlendsten Farben ausmalt. So schliesst das Stück. Marie Meyer stattete die Figur dieser eitlen Mutter mit aller Nervosität aus, die in einer kranken Seele um sich gegriffen hat. Als todestraurige, um all ihre Illusionen betrogene Braut und Kousine bewies Frau Sorma, wie der reiche Schatz ihres Innenlebens sich in ihren Zügen wiederzuspiegeln

vermag, und es war einer der rührendsten Augenblicke, als die Todesqualen Erduldende sich plötzlich zur kranken Tante flüchtete, um mit lächelnder Miene ihr eigenes Leid im Lindern fremder Leiden zu betäuben. Kainz übertraf in der ihm so gänzlich fern liegenden Rolle als Lieutnant, die kühnsten Erwartungen. Aber warum hat „Fritzchen", da er „seinen Säbel gerade nicht bei der Hand hatte" im Augenblick der Gefahr nicht die Kraft und den Mut gehabt, sich mit seiner männlichen Faust zu wehren? Hier liegt der Kardinalfehler des Stückes, über den einen die ausserordentlich geschickte Mache und theatralische Spannung nicht hinweg zu helfen vermag.

„Das ewig Männliche" zeigt im Gegensatz zum ersten Stück, wo das Frauengeschlecht sich mit dem Glorienschein des Opfermuts umgiebt, gross und stark im Fühlen, Denken und Handeln ist, das Weib von seiner schwächsten Seite. Eine aktuelle Bedeutung gewinnt dieses Stück noch durch den eben hier beendeten Frauen-Kongress, der da predigte: Weib, sei etwas durch dich selbst, strebe, arbeite! Aber die junge Königin aus der Rococozeit, mit der uns Sudermann hier bekannt macht, ist zu reich, zu schön, durch den alten kranken Gemahl, der hinter der Scene bleibt, zu sehr „femme incomprise", als dass sie an etwas andres denken könnte, als sich ihre Langeweile durch das „Ewig-Männliche" vertreiben zu lassen. Eine interessante vielumschwärmte Schriftstellerin äusserte einmal: Die Liebe bleibt, der Gegenstand wechselt. Den ganzen Hofstaat macht die schöne Königin zu ihren Sklaven, nur der Maler, der sie auf ihrem Throne malt, zeigt sich zurückhaltend. Ihre nie versiegende und versagende Koketterie zieht auch ihn endlich in ihre Garne und im Augenblick, da er ihr seine Liebe gesteht, tritt ihr Geliebter ein, der Hofmarschall. Scheinbar entrüstet wendet sie sich vom kurz vorher noch so heissbegehrten Maler ab. Zwischen den beiden Rivalen soll es zum Duell kommen, aber sie besinnen sich eines Besseren. Der Künstler begeistert sich für den schönen Charakterkopf des Marschalls. „Erst mal ich dich," ruft der Maler aus, „dann töte mich! Ehe ich von deiner Hand sterbe, macht meine Hand dein Heldenbild unsterblich!" Sie schliessen Freundschaft und verabreden, der Marschall solle nur zum Schein von des Künstlers Degen tötlich getroffen werden. Während des Zweikampfes erscheint der Hofstaat, der den Marschall tot wähnend, ihn zu lästern beginnt. Da kommt die Königin. Sie erschrickt vor der Leiche, tröstet sich aber bald im süssesten Liebäugeln mit dem Maler, dem sie Schmeichelworte zuflüstert. Da springt der totgeglaubte Marschall lachend auf und die Königin, empört, kehrt mit einem verächtlichen Lächeln und Achselzucken dem Marschall und Maler ihren edelgeformten Nacken. Sie erhalten ihren Abschied, und die beiden Mentore, die nur für den Hof als tote Männer gelten, jubeln mit Jung Siegfried: „In die Welt ziehn, nimmer kehr ich zurück! Wie ich froh bin, dass ich frei ward, nichts mich bindet und zwingt!" Die schöne Königin aber beglückt mit ihrer Gunst nun einen anderen Repräsentanten des „Ewig Männlichen", ihren prächtig gebauten Kammerdiener Jean.

Also dahin führt Langeweile, Müssiggang, hohe Würde und Schönheit!! Dieses graziöse Märchenspiel in leicht dahinfliessenden Versen gedichtet, ist von köstlichstem Humor durchtränkt. Eine Satire in buntschillerndem Gewande, das Originellste, Reizvollste, das seit langem von der Bühne herab gewirkt.

Dazu wiederum Agnes Sorma, deren meisterhafte Technik und Vielseitigkeit aus der eben noch elegisch angehauchten still entsagenden Braut, eine frivole sieche Schöne von sinnberückendem Reiz entstehen liess, und Josef Kainz in seiner allbeherrschenden Genialität als Maler! Emanuel Reicher als Marschall und Hermann Müller als Kammerdiener Jean boten charakteristische Leistungen.

A. Sommerfeld.

Der Reiseenthusiast.

Er ist Schreiber bei einem namhaften Rechtsanwalte der Grossstadt. Tag für Tag sitzt er an seinem steifbeinigen Pulte im dumpfigen Zimmer, und wer ihn so, über seine Akten gebeugt, emsig schreiben, oder in seinem fadenscheinigen Anzuge mit dem vorsündflutlichen Hute auf dem ergrauenden Haupte durch die Strassen gehen sieht, der denkt sicher mit keinem Atemzuge daran, dass dies ausgetrocknete Männlein einer Leidenschaft fähig sei.

Und dennoch hat er eine solche: das Reisen. Freilich ist sie nur platonisch, denn der arme Schreiber wird nach dem Bogen bezahlt, und man weiss, dass dabei keine grossen Summen herauskommen. Aber wie die hoffnungslosesten Leidenschaften gewöhnlich die stärksten zu sein pflegen, so geht's dem Schreiber, der nie über einen Umkreis von 5 Meilen über das Weichbild der Stadt hinausgekommen ist, mit seiner Vorliebe für das Reisen. Wenn er sein frugales Mittagsmahl für 40 Pfennige in einer versteckten Gastwirtschaft eingenommen hat, begiebt er sich nach dem Bahnhofe, wo um die Mittagszeit eine ganze Anzahl von Zügen verkehrt. Sorgfältig nimmt er sie in Augenschein, beschaut mit kritischem Blick die Maschine, mustert mit Kennerblicken die Kuppelung der Wagen und wirft in jedes Wagenabteil einen prüfenden Blick.

Seine kleine silberne Taschenuhr ist stets nach mitteleuropäischer Zeit gestellt, mit einem Ernste, als sei er für die Pünktlichkeit der königlichen Staatsbahn verantwortlich, zählt er die Minuten ab und lächelt befriedigt, wenn der Zugführer zur rechten Zeit seine schrille Pfeife ertönen lässt.

Sehnsüchtigen Blickes sieht er den davoneilenden Zügen nach, wendet sich dann der Halle zu und studiert und vergleicht die Fahrpläne der verschiedenen Bahnverwaltungen so eifrig, als ob er selbst eine höchst wichtige und lange Reise anzutreten gedächte.

Seine Wohnung hat er draussen an der Peripherie der Stadt, in der Nähe der Haupteisenbahnlinie, das Pfeifen der Lokomotiven und das Rasseln der Räder ist Musik in seinen Ohren, seine Spaziergänge macht er stets dem Bahnkörper entlang.

Er kennt alle Fahrpläne der die Stadt berührenden Bahnen und ist über die Anschlüsse und die direkten Verbindungen nach allen Hauptstädten genau unterrichtet.

In allen Fragen der Eisenbahntechnik gilt er unter seinen Bekannten schon längst als unbestrittene Autorität; hört man ihn über die Vorzüge der neuen Schnellzugsmaschinen oder der Carpenterbremse sprechen, so glaubt jeder Uneingeweihte, dass er mindestens die Hälfte des Jahres auf der Reise sei.

Er ist ein leidenschaftlicher Fürsprecher der Reiseversicherung und der Platzkarten in den Harmonikazügen; über die heikle Frage der Übertragbarkeit der Fahrkarten kann er eine Stunde lang mit der Ausdauer des Amateurs sprechen.

Der Einführung der Bahnsteigsperre steht er begreiflicherweise sehr unsympathisch gegenüber, da sie seine Besuche des Bahnhofs ins Unerschwingliche zu verteuern geeignet ist. Dagegen befürwortet er aus Überzeugung die Abschaffung des Freigepäcks und dafür die Ermässigung des Personentarifs.

Seit langen Jahren hat er keine Nacht auswärts geschlafen, spricht aber über die Einrichtung der Pullmannschen Schlafwagen und Salonzüge mit solcher Fachkenntnis, als gehöre es zu seinen Gewohnheiten, den amerikanischen Kontinent jährlich einige Male zu durchqueren.

Armer Schlucker! Du siehst von deinem Fenster aus täglich hundert Züge dahinbrausen, aber keiner entführt dich in die Ferne, von der du so verlangend träumst. Du bleibst trotz deiner Sehnsucht daheim, bis du endlich die grosse Reise antrittst, von der noch keiner wiedergekehrt ist.

F. A. Geissler

Danton.

Von Pol de Mont. Nach dem Vlämischen von *Albert Möser*

Der fünfte Tag im Germinal!
Lachend der Himmel, Licht überall!

Vom Südstrand kehren die Schwalben zurück,
Die Welt schwelgt selig im Frühlingsglück

Die Bäume, sie blühen im goldenen Licht —
Der Karren des Henkers, er rastet nicht

Der Karren des Henkers, zum Brechen voll,
Rast durch die Strassen mit dumpfem Geroll

Fast ist er zu eng für der Opfer Zahl.
Das Brüderpaar Frey und Chabot zumal,

Herault birgt drin sich und Westermann,
Der wackere Fabre, Camille*), und dann

Mit gewaltigem Kopf auf der mächt'gen Gestalt
Der Mann, dess Stimme wie Donner hallt,

Danton! — Und der Karren, er fährt hindann,
Und es spricht Camille „Volk, höre mich an!

„Kennst du die Stimme Camilles nicht mehr?
Wer gab euch am vierzehnten Waffen und Wehr?

„Im Café Foy wer entflammt' eure Wut?
Wer gab die Kokarde als Zier eurem Hut?"

Doch Danton ruft mit kräftigem Fluch
„Bleib ruhig, o Freund, sei tapfer und such'

„Kein Heil bei dem Pöbel, nicht Kopf und nicht Herz
Hat die Canaille! Zu seh'n deinen Schmerz,

„Ist Wollust für sie, drum, Freund, kein Geschrei!
Einen Augenblick noch, dann ist alles vorbei!"

Bleich wie ein Toter stand da Camille,
Auf seinen Lippen den Namen Lucile

Und fieberhaft bebend mit pressender Hand
Hielt er das Blondhaar der Schönen umspannt.

Von Wahnsinn erfasst, mit verzweifelndem Sinn
Sank er ohnmächtig zu Boden hin.

Doch aufrecht — ein Eichbaum, der niederes Holz
Hoch überragt — geschwellt von Stolz

Und trotzend des heulenden Pöbels Spott,
Trat Danton mit sicherem Fuss aufs Schafott.

Dem Henker ging er gelassen voraus
Und fragte „Hast du ein Weib zu Haus?

„Hast du auch Kinder, o Samson? sprich!"
Als Samson nickte, sprach er „Auch ich!"

Drauf legt' er die Hand, die rechte, aufs Herz,
Sah wild ins Weite und klagte O Schmerz!

„Mein Weib, mein Lieb, meine Kinder zart,
Nie seh' ich euch mehr nach der Henkersfahrt"

*) Camille Desmoulins

Doch fasst' er sich rasch „Herz, tapfer halt stand!
Thränen und Klagen, sie seien verbannt!“

Drauf nahte ihm Herault leise und sacht
Und sprach zu ihm seufzend „O Freund, gute Nacht!

„Noch einmal lass dich umarmen im Licht!“
Doch Danton lachte „Das eilt ja nicht.

„Den Sack dort sieh von des Beiles Gewalt
Gefällt, küssen drin uns're Häupter sich bald!“

Zu Samson drauf sprach fest er zuletzt
„Um einen Gefallen noch bitt' ich dich jetzt.

„Meinen Kopf, Freund, zeig' der Canaille im Kreis!
Er ist's wert, dass ihn schaue das Pöbelgeschmeiss!“

Ein Nu! Den Kopf hielt der Henker empor,
Wie Blitz noch brach's aus den Augen hervor

Am Meere.*)

Wir gingen zu zweien am Meere
 Und sah'n in die Fluten hinein;
Hell glänzte bis in die Ferne
Der Spiegel im Sonnenschein
Ein kaum vernehmbares Murmeln,
Der leise Pulsschlag der See
Und manchmal ein dumpfes Zucken
Von wellenverschlungenem Weh.
Sanft plätschernd schlugen ans Ufer
Die Wellen mit Schaume bestreut,
Und aus den schillernden Tiefen
Tönt's her wie Grabgeläut'.
Wir standen stumm und umschlungen
Und sprachen kein einzig Wort,
Und sah'n uns tief in die Augen
Und lauschten fort und fort .
Mir war's, als sei deine Seele, —
Tiefdunkel wie das Meer,
Wie zitternder Schein der Sonne —
Gebreitet rings um mich her —

Richard Grimm

Mein Engel.

O du grosser, guter Engel
 Mit deinen tiefdunklen Augen!
Du hältst mich wie meine Mutter einst
Liebespendend und kosend
Mit deinen weissen, weichen Armen
Zärtlich umschlungen.
Und meiner Seele ist so wohl,
Wie wenn im Frühling ich im Gras und unter Blumen liege.
Wonne paradiesisch reine Wonne,
Durchrieselt meine Seele,
Fühle ich dein Herz an dem meinen pochen,
Schauen deine guten Augen auf mich nieder,
Flüstern deine Lippen leis von künftig-schönen Tagen!
Wonne paradiesisch reine Wonne!
Meine matten Lider fallen zu
Und du küssest mich in Träume
Grosser guter Engel du!

Richard Grimm.

*) Der Verfasser der drei folgenden Dichtungen ist der gegenwärtig in München lebende Maler Richard Grimm, und die Gedichte gehören als begleitender Text zu einem Cyklus von zwölf Bildern, welche nächstes Frühjahr der Öffentlichkeit übergeben werden sollen

Dann.

Und bist du erst mein liebes Weib,
Dann wollen wir plaudern und kosen,
Dann will ich dein weiches goldlockiges Haar
Mit Veilchen schmücken und Rosen, —
Dann zieh'n wir in die Welt hinaus
Und singen und jubeln und scherzen,
Dann winden des Frühlings Blumen wir all
Wildfröhlich um unsere Herzen, —
Dann wandern wir hin zum höchsten Berg
Und atmen tief auf in Wonne,
Dann wollen wir selig, selig sein
Denn ewig umstrahlt uns die Sonne.

Richard Grimm.

Im Strome.

Einsamer Fahrer auf dem Strom des Lebens,
Schau uferwärts zum Hafen ich vergebens.
Am Steuer sitzt die Sehnsucht. Rastlos weiter
In Stromes Mitte lenkt sie, immer breiter
Dehnt sich die Flut. Und mir vorbei zum Ufer
Schwimmt mancher Kahn, drin frohe Lebensrufer,
Wie Hohn fast klingt aus kranzgeschmücktem Nachen
Bei Wein und Saitenklang mir jener Lachen
Sie alle fahren achtlos mir vorüber
Und breiter wird die Flut und immer trüber. —
Wag' sinnend ich, die Ruder einzulegen,
Heisst mich der Sturmwind meine Kräfte regen.
Ist er zur Ruhe, quält beim Vorwärtsschauen
Die Frage mich Wird endlich einmal blauen
Der Sel'gen Insel aus verhüllter Ferne,
Wo mir auch glüh'n des Friedens gold'ne Sterne?
Noch nicht. — Und rückwärts muss den Blick ich wenden,
Da sitzt verschwiegen, in den festen Händen
Das Steuer meines Schiffleins, mein Begleiter,
Die Sehnsucht, da und zwingt es rastlos weiter

Paul Heinicke.

Requiem.

Und draussen stand ein Sommertag
So leuchtend-heiter in der Welt,
Der Sonne gold'ne Freude lag
Hellschimmernd über Wald und Feld
Doch schlich kein Schein von all' dem Glanz
Ins Zimmer, voll von Klagelaut,
Wo du, im Haar den Myrtenkranz,
Im Sarg lagst, eine tote Braut.

Und schmerzbewegt trat ich dir nah,
Sah in dein stilles Angesicht
So schön, so friedlich lagst du da
Im bleichen Kerzenflackerlicht.
Ich nahm und drückte deine Hand,
Einmal für mich, einmal für den,
Den lebend du dein Glück genannt
Und den du doch nicht durftest seh'n,
Auch — als dein Herz im Tod gerungen . . .

Dem heitern Sommersonntag trug
Ich meinen stumpfen Schmerz hinaus,
Und schritt dann still im ernsten Zug
Zu deiner Ruhe engem Haus —
Dort hört' ich nicht den Grabgesang,
Und Weinen nicht und Pred'gerwort,
Mit deiner lieben Stimme Klang
Lag mir im Ohre immerfort
Das Lied, das du so gern gesungen:

„Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb,
Sie konnten beisammen nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief,
Das Wasser — war viel zu tief

— — — — — —

Es war ein Sonntag Morgen,
Die Leut' waren alle so froh,
Bis auf die Königstochter,
Die Äugelein sassen ihr zu —
Die Äugelein sassen ihr zu —."

Paul Heinicke.

Leipziger Theater.

Georg Hirschfelds Schauspiel „Die Mütter", das vergangenen Herbst in Berlin, dann in Hamburg, Mannheim, Dresden und anderen Städten meist mit grossem Beifall aufgenommen wurde, errang auch bei der Leipziger Erstaufführung am [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] H. Z.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Am 3. Oktober führte sich Herr Adrian Rappoldi, Sohn des hier in bestem Andenken stehenden Dresdener Konzertmeisters, als Geiger bei dem Publikum der Reichshauptstadt ein, er spielte das Fis moll Konzert von Vieuxtemps und hatte, obwohl sein Spiel einigermassen unter seiner Befangenheit litt, einen erfreulichen Erfolg zu verzeichnen.

Chemnitz. Unsere städtische Kapelle gab am 3. Oktober das erste Symphoniekonzert, das die Saison in glücklichster Weise vielverheissend einleitete. Mozarts herrliche Jupiter-Symphonie bildete die Hauptnummer des Programms und erfuhr eine tadellose Aufführung. Mit untadelhafter Sicherheit verband das Orchester wunderbaren

Wohlklang und eine Homogenität der einzelnen Instrumentalgruppen, wie sie nur auf Grund fleissigsten Studiums zu ermöglichen ist. Kapellmeister Pohle ging mit zarter Sorgfalt auf all die intimen Schönheiten der Partitur ein und brachte dabei den Grundzug des Werkes, feuriges blühendes Leben, zur vollsten Geltung. An Orchesterstücken bot das Programm noch das prächtige Scherzo capriccio von Mendelssohn, das ebenfalls brillant gespielt wurde, Smetanas Ouverture zu „Libussa" und die „Glocken und Gralsscene" aus R. Wagners „Parsifal". Die Wirkung dieser letzten Nummer war nicht sehr bedeutend, was einmal wohl an dem für den Konzertsaal wenig passenden Charakter des Tonstücks, andererseits an den mannigfachen Schwankungen lag, die bei der Aufführung vorkamen. Zwei kleine Piecen von Corelli, dem Vorläufer des grossen Johann Sebastian Bach, boten in ihrer Bearbeitung für Violinsolo mit folgendem Tutti angenehme Ruhepunkte. Der Solist des Abends, Herr Konzertmeister Ohliger, erfreute durch den hinreissenden Vortrag von J. Hubays ungarischer Scene für Violine. Eine brillante, durchaus ausgeglichene Technik, grosser voller Ton und lebendige Auffassung machten sein Spiel sehr genussreich. Ihm und dem hochverdienten Herrn Kapellmeister Pohle wurden vom festlich gestimmten Publikum stürmische Beifallsspenden zuteil. x.

Theater (Oper).

Dessau. Das hiesige Hoftheater eröffnete seine Saison mit „Rheingold", dem sich in rascher Folge „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" anschloss. Unter Oberleitung des Erbprinzen und Direktion Meister August Klughardts erfuhr das grandiose Werk mustergültige, glänzende Wiedergabe. Herr v. Milde ist einer der besten Wotan-Wanderer, Herr Caliga hervorragend als Siegmund-Siegfried, Herr Wachtel Mime, Herr Dr. Gerhartz-Hunding-Fafner-Hagen, Herr Leonhardt-Alberich bieten einwandfreie, edle Leistungen. Frl. Brockenhammer bewährte sich als Sieglinde, ebenso wie Frau Markan

als Fricka. Frl. Welschke aus Königsberg fügte sich als Brünnhilde dem Ensemble trefflich ein. H. v. B.

Köln. E. v. Rezniceks Oper „Donna Diana“ wurde am 4. Oktober im Stadttheater mit gutem Erfolge zum erstenmale gegeben.

Stuttgart. Für das Frühjahr 1897 ist von der Theaterintendanz ein Mozart-Cyklus in Aussicht genommen.

Weimar. Xaver Scharwenkas Oper „Mataswintha“, die am 4. Oktober in unserm Hoftheater zum erstenmale über die Bretter ging, ist das Werk eines Tondichters von ernstem Wollen, dem zwar der Born der Melodik nicht allzu reichlich fliesst, der sich aber dabei doch von Nachempfindungen freihält und im allgemeinen eine originelle, prächtig gearbeitete und dramatisch recht wirksame Musik bietet. Das Textbuch von Ernst Koppel ist leider nicht sehr wertvoll, und unter seinen Fehlern hat der Komponist mit zu leiden. Besonders ist der dritte Akt übermässig lang und dramatisch wenig wirksam, sodass eine Umarbeitung desselben dringend zu wünschen wäre. Die Aufführung war wohlabgerundet und geeignet, alle Vorzüge des Werkes ins rechte Licht zu setzen. In der Titelrolle bot Frl. Joachim, als Rauthgundis Frau Stavenhagen und als Witichis Herr Zeller hervorragende Leistungen. Das Orchester war unter Hofkapellmeister Stavenhagens Leitung ganz ausgezeichnet. Das Publikum bereitete dem neuen Werke des bekannten Komponisten eine sehr freundliche Aufnahme.

Wien. Drei Jahre, nachdem Smetanas „Verkaufte Braut“ im Theater an der Wien ihre erste Aufführung erlebte, hat das köstliche Werk seinen Einzug in das Hofopernhaus gehalten. Die Erstaufführung am 4. Oktober gestaltete sich zu einer jubelnden Huldigung für die Manen des genialen Tondichters, besonders die czechischen Landsleute desselben befanden sich in einem Paroxismus der Begeisterung. Kapellmeister Fuchs leitete die Aufführung, bei der sich besonders Frl. Mark und die Herren Schroeder und Hesch hervorthaten.

Theater (Schauspiel).

Dessau. Die Schauspielsaison am hiesigen Hoftheater begann mit Heyses „Colberg", um dem neuen Heldenvater, Herrn Linzen, Gelegenheit zu geben, sich als Nettelbeck einzuführen. Man kann mit ihm wohl zufrieden sein, denn er ist ein reifer, denkender Künstler, mit Verständnis und schönen Mitteln, dem nur ein Pathos anhaftet, was er im hiesigen, jeglicher Übertreibung abholden Ensemble bald verlieren wird. Glanzleistungen boten Herr Reubke als Gneisenau, Herr Kröter als Würges und Herr Hetzel als Zipfel. Philippis ‚Dornenweg' folgte, in dem Frau Thiele als Konsulin excellierte. Würdig mit prächtigen Leistungen standen ihr zur Seite: Herr Kröter-Bülau, Herr Reubke-Herbert, Herr Hetzel-Prätorius und Frl. Gläser-Dorothea. Das kleine Lustspiel „Blau" von Bernstein wurde von Frl. Gläser, von den Herren Reubke, Meister und Paulik übermütig und prächtig gespielt. H. v. B.

Stuttgart. Für die bevorstehende Saison bereitet die Intendanz des Hoftheaters einen Ibsen-Cyklus vor, der sämtliche Dramen des nordischen Dichters umfassen soll. Hebbels „Gyges und sein Ring" wurde hier zum ersten Male aufgeführt und erzielte eine tiefgehende Wirkung.

Personalien.

Am 1. Oktober waren 25 Jahre verflossen seit dem Tage, dass der Organist der Frauenkirche Herr **Paul Janssen** als Lehrer am Kgl. Konservatorium in Dresden thätig

ist. Der Direktor der Anstalt, Herr Hofrat Prof. Krantz, überreichte dem hochverdienten Jubilar unter herzlichen Glückwünschen ein kunstvolles Ehrendiplom.

Nachdem General-Musikdirektor **Levi** am 1. Oktober in den dauernden Ruhestand getreten ist, wurde Richard Strauss für weitere zwei Jahre als Hofkapellmeister verpflichtet. Am 1. März 1897 wird Professor Max Erdmannsdörfer als Hofkapellmeister in den Verband unseres Theaters treten. Erdmannsdörfer ist aus Nürnberg gebürtig, war von 1870—1880 Hofkapellmeister in Sondershausen und leitete von 1881—87 die kaiserliche Musikgesellschaft zu Moskau, wo er auch als Professor am Konservatorium thätig war. Sodann dirigierte er 6 Jahre lang als Nachfolger Hans von Bülows die philharmonischen Konzerte in Bremen und übernahm dann die Leitung der kaiserlichen Musikgesellschaft in St. Petersburg, wo er für diesen Winter noch gebunden ist.

Alexander Girardi ist an das Karltheater in Wien engagiert worden.

Adolf Menzel hat dem Kissinger ärztlichen Bezirksverein einen Kopf (Äskulap) gezeichnet, der für das Titelblatt eines Gedenkbuches bestimmt ist. Die „kleine Exzellenz" ist bekanntlich Ehrenbürger und langjähriger Kurgast des Weltbadeortes.

Der Genremaler **Hermann Ziebland** ist in München gestorben. Er gehörte der Münchener Schule an und hatte unter Lindenschmitt, Löffetz und Dietz studiert. Seine entzückenden humorvollen Genrebilder werden mit Recht sowohl wegen ihrer frischen Natürlichkeit als auch wegen ihrer vornehmen Technik geschätzt.

Verschiedenes.

— Den 100. Geburtstag des Grafen Platen wird die litterarische Welt am 24. Oktober begehen. Aus diesem Anlass ist das Lustspiel des Dichters „Der Thurm mit den sieben Pforten" von G. Burchard neu bearbeitet worden. Ob es gelingen wird, dem Dichter dadurch auch als Dramatiker zur Unsterblichkeit zu verhelfen, muss dahingestellt bleiben.

— Der Berliner Magistrat plant eine Theaterbillett-Steuer, wie sie in Frankfurt a. M. seit der Erbauung des neuen Opernhauses in Höhe von 10—30 Pfg. pro Billett besteht und

als schädigend für den Besuch, sowie belastend für die Theaterleiter gilt. In Berlin würden die Direktoren die Billetpreise erniedrigen, also allein die Steuer zahlen müssen. Der Ertrag in Frankfurt beträgt 90000 Mark und soll in Berlin auf 2 Millionen veranschlagt sein, eine Schätzung, die viel zu hoch erscheint.

— Die „Grenzboten" veröffentlichen eine Reihe bisher ungedruckter Briefe Seumes an Johann Loth und deren Vater, die uns mit einer Herzensneigung reinster und zartester Natur bekannt machen und für den edlen Charakter und das reine, zarte Gemüt des Dichters recht bezeichnend sind.

— Die Braunschweiger Theaterausstellung ist am 21. September eröffnet worden. Sie enthält die Bilder aller Künstler, die jemals am hiesigen Hoftheater gewirkt haben, Bühnenkostüme und Trachtenbilder. Ferner sind die Bilder und Werke, sowie Manuskripte der dramatischen Dichter und Komponisten Braunschweigs ausgestellt.

— „Kukuska", eine neue Oper von Franz Lehar, Text von F. Falzari, die in der nächsten Saison in der Kgl. Oper in Budapest aufgeführt werden wird, wurde auch vom Stadttheater in Leipzig erworben und wird dort im November dieses Jahres zur Aufführung kommen.

— Während der Theaterferien ist eine für die Oper in Weimar bedeutsame Reform insofern eingeführt worden, als der Orchesterraum tiefer gelegt wurde und zwar für die Streichinstrumente um einen halben Meter und für die Bläser um einen Meter, auch hat das Streichquartett eine längst als notwendig erachtete Verstärkung erhalten.

— Franz v. Schönthan hat in Gemeinschaft mit Dr. F. Koppel-Ellfeld ein dreiaktiges Lustspiel verfasst, betitelt „Die Goldne Eva". Es ist zur Aufführung angenommen vom „Lessingtheater" zu Berlin, vom „Deutschen Volkstheater" in Wien, vom „Hoftheater" in Dresden und vom „Daly Theater" in New York.

— Die deutschen Theater in Russland gehen immer mehr zurück. Am meisten bedroht sind die Bühnen in Lodz und Riga, letztere trotz einer namhaften Unterstützung der Ritterschaft. Mit der zunehmenden Entdeutschung der Städte schwindet leider auch das Interesse an den deutschen Bühnen.

— Über ein neues Theaterunternehmen in München wird Folgendes mitgeteilt: Herr Hofbadbesitzer Reinanger hat vor einigen Monaten das Schleibinger Bräuanwesen an der Rosenheimerstrasse angekauft. Er beabsichtigt nun, die dort befindliche grosse Fasshalle zu einem Theater umzubauen. Die Bühne auf der Nordseite der Halle soll zweiteilig werden, wodurch es ermöglicht würde, im Winter im Saal, im Sommer auf der Bühne gegen das Freie zu spielen und so zu gleicher Zeit ein Sommertheater einzurichten. Das Theater soll keinerlei Operetten, französische Sittenbilder oder dergleichen bieten, sondern es soll ein reines Volkstheater werden, und nur wirkliche Volksstücke bringen.

— Den Mendelssohnpreis im Betrage von 1500 Mark hat Herr Walther Bachmann, ein Schüler des Herrn Hofrat Prof. Krantz erhalten.

Druck von C. G. Röder in Leipzig

1896/97. III. Jahrgang. Heft 5

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C · W

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Leipzig, den 31. Oktober

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12620), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I. No. 1975.

Heft 6.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

II. Winderstein'sches Symphonie-Konzert. (Stadt Nürnberg, 16. Oktober 1896.) Nach der für Hans Winderstein in der gesamten Leipziger Presse gemachten Reklame wäre zu erwarten gewesen, dass der Saal hätte gedrückt voll sein müssen. Nichts davon! Der Besuch war leider sogar äusserst dürftig zu nennen. Auch die Qualität des Publikums liess sehr zu wünschen übrig. Uns that Herr Winderstein leid, dass er vor ¼ Bierbankphilisterium den „Totentanz" von Saint-Saens spielen musste. Eilenberg, „Mühle im Walde" oder dergl. hätte mehr Effekt bei diesem Publikum erzielt und somit auch für Winderstein mehr Dankesbezeugungen hervorgerufen.

Bei der „Oberon" Ouverture hätte der Hörnereinsatz sicherer und ruhiger erfolgen können, was aber die sonst sachverständige Wiedergabe der Ouverture nicht beeinträchtigte. Sehr wohlthuend war nach dem forcierten Gepauke in den ersten Programmnummern das überaus zarte und poesievolle Siegfried-Idyll. Ich habe mich über die Liebe, mit der Herr Winderstein sich hier seiner Aufgabe unterzog, gefreut, wenn auch die Auffassung einiger Stellen Widerspruch herausforderte. Die Violinen hätten bisweilen decenter sein können. Herr Heinrich Schulz (Viola) erwärmte durch seinen gefühlvollen charakteristischen Ton bei seinen beiden Solostücken die Zuhörer. In der hierauf zum Vortrag gebrachten Symphonie No. 2 in D von Haydn zeigte sich Winderstein als tüchtiger, feinfühliger Dirigent. Uns wäre jedoch eine Symphonie, die dem modernen Fühlen verwandter wäre, angenehmer gewesen. Nun, dieses Manko wurde ausgeglichen durch den äusserst charakteristisch zum Vortrag gebrachten Saint-Saens'schen Totentanz.

Der Dirigent unterzog sich mit ruhiger Bravour seiner schweren Aufgabe. Um so dankbarer sind wir ihm, dass er es verstand, alle in dieses Werk vom Komponisten eingefügten Geistreichigkeiten, alle spukhaften Launen und die wundervollen gewissermassen aus der Welt der 4. Dimension klingenden Tonfarben herauszufinden und kongenial wiederzugeben. Die Violin „Koloraturen" der Variationen a. d. A-dur Quartett Op. 18. von Beethoven waren sehr hübsch und die Reinecke'sche Friedensfeier hätte uns lieber erspart bleiben können. H. L.

Lieder-Soiree von Sven Scholander (Hotel de Prusse, 16. Oktober 1896). Schwedische Damen-Quartette und Sextette, die uns die Volkslieder ihres Heimatlandes vorsangen, hat gewiss schon mancher in einem Variété-Theater gehört, und in den Rahmen solcher Aufführungen passen derartige Vorträge auch am besten, der Versuch des Herrn Sven Scholander, von dieser Liedergattung allein die Kosten eines ganzen Konzertes zu veranstalten, ist zwar geglückt, denn der Saal war überfüllt und das Publikum nahm die Leistungen des Konzertgebers sehr wohlwollend auf, aber dennoch möchte ich das Ganze nur als ein gelungenes Experiment betrachtet wissen, auf dessen öftere Wiederholung man verzichtet. Man liess am Freitag die Soirée als ein unschuldiges Amusement und als eine willkommene Abwechselung in der Unmenge ernster Konzerte willkommen, ohne hohe künstlerische Anforderungen zu stellen, denn mit der echten Kunst haben die „Chansons" des Herrn Scholander manchmal nicht viel zu schaffen. Das Publikum liess sich wohl auch kaum durch den fremdländischen Aufputz über den wahren Wert des Gebotenen hinwegtäuschen, sondern nahm nur den erwähnten Standpunkt ein und konnte so bei Sven Scholander eine angenehme Stunde verleben. Der Herr verfügt zwar nur

über eine kleine, aber sympathische Stimme, die er sehr geschickt zu behandeln versteht, und sein Vortrag, wenn auch nicht immer frei von Effekthascherei, ist dennoch [illegible]

Der [illegible] Stimmung [illegible] Gesang [illegible] Charakterisierung der verschiedenen in den Liedern auftretenden Personen [illegible] Humor des Sängers [illegible] [illegible] spanische [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Vortragskunst des Schwedischen Triumphe feierte, sprechen die viel [illegible] schwedischen Volkslieder, die nun folgten, doch nicht an [illegible] [illegible] [illegible]

Roth-Matinee (Saal [illegible], 18. Oktober 190[illegible]). Der Pianist Herr Bertrand Roth hat sich die Riesenaufgabe gestellt, in diesem Winter in [illegible] Matineen sämtliche [illegible] Beethovens vorzutragen [illegible] [illegible] [illegible]

I. Philharmonisches Konzert (Albert-halle, 2. [illegible] 190[illegible]). Den angekündigten Cyklus von grösseren Orchesterkonzerten unter Mitwirkung hervorragender Solisten nach Art der Gewandhauskonzerte eröffnete Herr Hans Winderstein mit seiner Kapelle mit diesem ersten Philharmonischen Konzert [illegible] [illegible] als unter ihm, ist selbstverständlich. Trotzdem war es eine Freude, sein Orchester von ihm durch die Thäler, Höhen und Abgründe dieser gewaltigen Partitur geführt zu sehen

Nirgends gab es ein Straucheln, sogar die Hörner passierten ohne Missgeschick ihre Klippe. Und wenn auch die Erhabenheit der Gegensätze nicht überall mit greifbarer Plastik vor Augen trat, so war doch das ganze entrollte Bild würdig und treu. Auch die Euryanthen-Ouverture, die das Konzert einleitete, hat uns in Windersteins Vorführung gut gefallen.

Wie hoch die Leistungsfähigkeit des Orchesters durch den intelligenten Leiter schon gebracht worden ist, zeigt sich besonders, wenn eine fremde Hand die Führung übernimmt. J. Nicodé, der hochbegabte und energische Dresdener Dirigent, brachte die Einleitung zu seiner Symphonieode „Das Meer" für Orchester und Orgel, wobei letztere von Herrn Paul Gerhardt wirkungsvoll gespielt wurde, selbst zur Darstellung und wusste für sein bedeutendes Werk, das durch musikalische Arbeit wie durch dichterische Kraft gleichmässig hervorragt, lebhaft zu interessieren. Hier wie in der Symphonie zeigte sich besonders, wie vorzüglich die Blechinstrumente bei Winderstein besetzt sind. Fast jeder Ton und Takt, der ihnen zufällt, ist der sinngemässen Ausführung sicher. Die Streichinstrumente sind noch nicht ganz so, wie notwendig, zusammen eingespielt, obgleich an den ersten Pulten vorzügliche Kräfte thätig sind. Es wäre geraten, durch fleissige Verwendung von Streichmusik allein, wie der so dankbaren Serenadenlitteratur, dem bald abzuhelfen.

Die Solisten des Abends waren Frau Gisela Staudigl und Herr Heinrich Kiefer, der erste Violoncellist des Orchesters. Er spielte mit grosser Meisterschaft Volkmanns Konzert. Auch hier stand die Leistung des Orchesters mit seinem Solisten weit über dem Gewöhnlichen. Die teils raffinierte, teils wundervolle Volkmannsche Musik kam in feiner, geistiger Auffassung zu Gehör, selbst die schwierigsten Stücke des Soloparts wurden von dem vortragenden Künstler dem Geist des Ganzen richtig untergeordnet. Auch Frau Staudigl, die, soweit sie am Klavier sang, von dem Mitglied des Orchesters, Herrn Pfeiffer, geschmackvoll begleitet wurde, hat mit gutem Erfolg gesungen. Sie repräsentiert einen gewissen, hohen künstlerischen Durchschnitt, der beim Publikum mit Recht sehr beliebt ist. Man kann nicht nur Aussergewöhnliches hören. Was einem guten Geschmack gefällt, ist erlaubt, auch wenn es nicht nachhaltig begeistert. Wollte man näher auf ihren Gesang eingehen, so wäre die weiche Tiefe zu loben, die Ausbildung der Höhe sogar nachahmenswert zu nennen. Die Mittellage ist, wie bei Theatersängerinnen nicht selten, am schwächsten, und sie sucht sie durch dunkle Vokalisation und einen gaumigen Glanz herauszuheben. Für getragene Lieder ist dies ein Übelstand, der sich an Beethovens „Ich liebe dich" und Brahms' „Von ewiger Liebe" deutlich zeigte, zumal da die Sängerin auch nicht besonders gut aussprach. Nur wenn die Stimme von vornherein ganz tief gegriffen und wenn wirklich die Grenze der Konzentration und Beseelung des Klanges erreicht wird, wie es z. B. Frau Schumann-Heink so meisterhaft versteht, kann die Mittellage den an sie gestellten Anforderungen dauernd genügen. Die Löwesche Ballade „Der Fischer", hätten wir lieber am Klavier gehört. Löwes Musik ist nicht für Massenwirkungen geeignet, wie seine grösseren Kompositionen, die Oratorien, beweisen würden, wenn man sie aufführen wollte. So geschickt auch die Ballade von Mottl instrumentiert ist, die einfache, ins Ohr fliessende Melodie wird, mit solchem Pomp aufgeführt, trivial, die Klangmalerei phrasenhaft, das Ganze unbefriedigend. Am meisten haben uns die letzten drei Gaben der Sängerin gefallen. Märchen von F. Mottl, Tauberts Grasmücklein und die Zugabe, d'Alberts Liedchen von Drossel und Fink.

Sehr wünschenswert wäre es, wenn für die Folge dem Programm der Text der gesungenen Lieder beigefügt würde, wie das ja bei allen vornehmen Konzerten mit gutem Grund Sitte ist.

Dr. Seydel.

Ada Adiny.

Ein Triumph deutscher Kunst über fremden Geist. Von Otto Sonne.

„Les peuples heureux n'ont pas d'histoire."

Frau Ada Adiny kann dies selbstbewusst stolze Wort mit Fug und Recht auf sich selbst anwenden, denn sie ist ein Schosskind des Glückes! Der dornenvolle Pfad der Kunst war für sie mit Rosen bestreut, vom ersten Beginn bis heute, da sie auf dem strahlenden Gipfel des Weltruhmes steht, ein ununterbrochener Siegeslauf, fast ohnegleichen in der Geschichte der darstellenden Kunst! Die Lebensgeschichte der Adiny ist eine Geschichte ihrer Triumphe, eine Geschichte ihres Glückes. —

Im Frühjahr [illegible] jenseits des Oceans, in Boston, als Kind elsässischer Auswanderer geboren, gehört sie zu den Kindern, die in der Wahl ihrer Eltern recht vorsichtig waren.

eine sorglose Jugend im Kreise zärtlich besorgter, wohlhabender Eltern war ihr beschieden. Als kaum sechzehnjähriges Mädchen vertauscht sie die amerikanische Heimat mit Elbflorenz, und hier lernt sie die deutsche Sprache, deren tadellose Beherrschung bei einer Primadonna der „Grossen Oper" heute so allgemeines und berechtigtes Erstaunen erregt. Der kunstliebende Vater erkennt frühzeitig das in dem heranwachsenden Mädchen schlummernde Gesangs- und Bühnentalent, und Viardot-Garcia wird die Blüte anvertraut, um sie zur Entfaltung zu bringen. Die berühmte Gesangspädagogin hat ihre Aufgabe in selten-herrlicher Weise gelöst: nach jahrelangem, eisernen Studium verlässt Ada Adiny die Lehrerin als vollendete Gesangskünstlerin.

Ada Adiny

Im Jahre 1889 erfolgte ihr Debut an der „Grossen Oper", es gehörte viel kühner Mut dazu, direkt aus der Schule den Sprung auf diese heissen Bretter zu wagen, aber das Wagnis gelang: ihr Auftreten als Aida (der greise Meister Verdi, der lebhaften Anteil an dem Geschick dieses Lieblings der Musen nahm, hatte ihr die Partie selbst einstudiert) gestaltete sich zu einem sensationellen Triumph. Die gesamte Pariser Presse bekannte einmütig, noch nie eine vollendetere Aida erlebt zu haben. Worin sind die Ursachen dieses unerhörten Erfolges zu suchen?

Frau Adiny ist nicht nur eine vollendete Gesangskünstlerin, obwohl schon ihre stimmlichen Mittel ausreichen würden, um ihr in den Annalen der berühmten Grössen der Oper einen Platz zu sichern. Ihr Organ, ein Mezzosopran von einem Umfange von über zwei Oktaven, ist, zumal in der Höhe, von faszinierendem Glanz und imponierender

Macht und Fülle. Die prachtvoll-silberne Klangfarbe wird getragen und unterstützt von einer meisterhaften Vortragskunst. Dank der vorzüglichen Schule entströmen die gewaltigsten Tonfluten mühelos diesem klassisch schönen Munde, die schwierigsten Aufgaben der Gesangstechnik werden von ihr spielend gelöst, nie leidet der bestrickende Liebreiz der Stimme unter den verzweifeltesten Koloratur-Hindernissen.

Aber ebenso hervorragend wie die Sängerin ist auch die Schauspielerin Adiny, ja vielleicht übertrifft die letztere noch die erste. Sie ist ein Weib von berauschender Schönheit, auf der imposanten, edlen Gestalt, einer Bühnenfigur, an der Künstleraugen ihre helle Freude haben, ruht ein Kopf, der — einmal geschaut — nie wieder vergessen wird. Juno und Venus haben sich in diesem herrlich-klassischen Gebilde vereinigt. Die edle Plastik ihrer Bewegungen, das tief durchdachte, von höchster Intelligenz und echtester Künstlerschaft zeugende Spiel verbinden sich mit den grossen, sprechenden Augen zu dramatischen Kunstleistungen hehrster poetischer Schönheit. Eine Sängerin, die eine solche Schauspielerin ist, war für die Kunstwerke Richard Wagners wie geboren, und zu ihrem Heil und zum Heile der Kunst erkannte Ada Adiny das auch selbst, und alle Triumphe, die sie als Aida, Valentine, Traviata, Leonore, Lucrezia usw. errang, konnten sie nicht abhalten, sich mit eiserner Energie und vollstem Enthusiasmus den Wagnerschen Musikdramen in die Arme zu werfen.

Das Coventgarden-Theater in London sah ihre erste Wagnerrolle, es war die Venus im Tannhäuser. Es war ein Riesenerfolg und doch nur ein Vorbote von neuen Thaten. In rascher Folge machte sie die Brünnhilden, Elsa, Ortrud und Elisabeth sich zu eigen. Die Walküren-Brünnhilde war bestimmt, den Ruhm der Künstlerin der ganzen Welt zu verkünden: sie sang die Partie an dem Theatro Argentina zu Rom zu Anfang dieses Jahres achtzehnmal hintereinander: der fanatische Jubel des Publikums und die Lobeshymnen der Kritik sind ohnegleichen. Nach einem lorbeerbestreuten Triumphzuge durch Italien wandte sie sich nach Wien und eroberte auch dort Publikum und Presse im Sturm. Selbst der alte, mürrische Hanslick beugte sich willig vor der sieghaften Kraft dieser Frau. Welch unvergleichliche Kunstthaten Ada Adiny dort als Brünnhilde lieferte, geht daraus hervor, dass Hans Richter, doch wohl einer der kompetentesten Kenner der Wagnerschen Werke, sie einem Theodor Reichmann als Vorbild und Muster empfahl.

Noch eine Gestalt fehlte in der Adinyschen Gallerie Wagnerscher Frauencharaktere, die tragischste, gewaltigste, schönste und schwerste: Isolde.

Ada Adiny verschwand von dem Feld ihres Ruhmes und flüchtete in die weltfremde Einsamkeit ihres Landhauses in der Normandie. Drei Monate später sehen wir sie in Bayreuth. Frau Cosima Wagner, zu der die Kunde von dem blendenden Strahl dieses neuesten Sternes an Wagners Kunsthimmel gedrungen war, hatte die Künstlerin gebeten, sie zu besuchen. Dort in Wahnfrieds geheiligten Räumen sang sie vor wenigen Tagen die Isolde. Julius Kniese begleitete und ergänzte das seltsame Debut. Frau Wagner, deren rückhaltloses Lob bekannt ist, wenn ihr eine wirklich hervorragende Leistung geboten wird, suchte vergeblich nach Ausdrücken, um dieser Isolde gerecht zu werden: bei der nächsten Aufführung des „Ringes" wird Ada Adiny als berufenste Vertreterin der Brünnhilden diese Rollen in Bayreuth singen. —

Es ist eine Art von Aberglaube der seltsam-interessanten Frau, der sie veranlasst hat, die Isolde zum erstenmal öffentlich gerade in Leipzig zu singen. Sie glaubt keine würdigere Stätte für diese neue Offenbarung ihres Genies finden zu können als Wagners Geburtsort, als die Stadt, in der so schwer gegen den Meister gesündigt wurde und doch auch das Verständnis für Wagnersche Kunst so eingewurzelt im Publikum ist, wie kaum in einer zweiten Stadt des Reichs. Sie, die Sängerin von Gross-Paris, kommt nach Klein-Paris, um hier vor dem Areopag eines anspruchsvollen Auditoriums zu beweisen, dass sie berufen ist, die Stelle der alternden Malten, Moran-Olden, Sucher, und wie die berühmten Isolden alle heissen, auszufüllen. Die Leipziger Kritik ist dazu ausersehen, den enthusiastischen Berichten, die über den Ruhm der Wagnersängerin Ada Adiny die Welt durcheilen, den Stempel der Berechtigung aufzudrücken. —

Frau Adiny ist nicht nur als Künstlerin beneidenswert, sondern auch als

Frau, als Gattin, als Mutter! Seit mehreren Jahren mit Monsieur Milliet, dem durch seine Textdichtungen zu Massenets Opern berühmt gewordenen Pariser Journalisten, in glücklichster Ehe verheiratet, ist ihr auch hier die märchenhafte Gunst Fortunas treu geblieben. Von dem Gatten geliebt und vergöttert, Mutter eines prächtigen, kerngesunden Kindes, mit Glücksgütern aller Art überreich gesegnet, blickt sie mit glückstrahlenden Augen in eine sonnige Zukunft. Innerlich gefestigt in ihren Anschauungen über Menschen, Welt und Kunst, begegnet sie jedem, der ihr naht, mit herzgewinnender Liebenswürdigkeit; niemand kann sich dem bezaubernden Liebreiz entziehen, der von ihr ausgeht, und es ist ein Glück, dass ihre Künstlerschaft von so reiner, hehrer Art, dass die Kritik vergebens nach Superlativen des Lobes für die Künstlerin sucht, denn das Weib ist gefährlich mit seiner göttlichen Schönheit. Frau Adiny bedarf des äusseren Schmuckes nicht; und doch, wie auch der blitzendste Diamant noch an Glanz gewinnt, wenn er kunstvoll gefasst wird, so hebt sich auch die Bühnenerscheinung der Adiny noch durch die unerhörte Pracht ihrer Kostüme und Kostbarkeiten. Ihr Kostüm als Traviata hat nur die Kleinigkeit von 15000 Francs gekostet, das Kostüm der Königstochter Isolde (I. Akt) ist nach ihren Angaben von Worth, dem obersten Fürsten der Mode, für 5000 Francs angefertigt worden. Schon dieses Kostüm allein wird vielen als eine sehenswerte Seltenheit erscheinen. —

Doch genug der Äusserlichkeiten; freuen wir uns, dass Ada Adiny Leipzig zum Ausgangspunkt ihres neuen Siegeszuges, der sie diesmal nach Schwerin, Königsberg, Riga, Düsseldorf, Köln, München und zahllosen andern Bühnen führen wird, genommen hat, freuen wir uns, dass Herr Staegemann Leipzig Gelegenheit bietet, das neue Gestirn der Wagnerschen Kunst aus nächster Nähe kennen zu lernen. Der Künstlerin aber rufen wir ein „Sei uns gegrüsst" zu, sie soll sich in ihrem Vertrauen auf das Kunstverständnis Leipzigs nicht getäuscht haben. Und wenn es nicht möglich ist die seltene, aber auch teuere Kraft dauernd an unser Kunstinstitut zu fesseln, so wollen wir sie wenigstens noch recht oft als Gast willkommen heissen. Salve, regina!

Anton Bruckner †.

Am Sonntag den 12. Oktober d. J. verschied nach jahrelangen schweren Leiden in Wien der Tondichter Professor Dr. Anton Bruckner. Der Tod dieses berühmten Symphonikers bedeutet einen schweren Verlust für ganz Deutschland und rief besonders in den jüngeren Künstler- und Musikerkreisen, allwo Bruckner die besten Freunde, wärmsten Bewunderer und treuesten Anhänger besass, grosse Bestürzung und aufrichtige Trauer hervor. Vor seinem sanften schmerzlosen Hinüberschlummern in's Jenseits benützte der geistesfrische schaffensfreudige Meister noch jede gesunde Minute zur Vollendung seiner 9. Symphonie (in D moll) und in der Vorahnung seines Todes bestimmte er sein Tedeum als Finale zu den drei übrigen beinahe vollendeten Sätzen dieses Werkes.

Über Bruckners Lebensgang lässt sich nicht viel berichten, es ist die alte Geschichte, von einem jahrelang verkannten Genie, das trotz heissen Ringen und Kämpfen nur wenig Glück und Ruhm erntet und erst nach dem Tode volle Würdigung erfährt. Einer kindlich naiven Natur, wie Bruckner sie besass, konnten die Nadelstiche seiner bissigsten Gegner nichts anhaben, und im Kreise seiner vielgeliebten „Akademiker" vergass er vollständig jene ungezählten Kränkungen. Bruckner stand jetzt im 73. Lebensjahre. Am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren, und frühe verwaist, fand er als Sängerknabe Aufnahme im Stifte St. Florian, woselbst er in allen musikalischen Fächern unterrichtet wurde. 1841—1845 fristete er als Schulgehilfe in einem Dorfe Oberösterreichs mit der jährlichen Besoldung von 24 fl. ein elendes Dasein. 1845 wurde er Stiftsorganist in St. Florian, mit kleinen Ersparnissen reiste er nach Wien, um hier bei Assmayer, Preyer, Dessof, Herbek und Sechter glänzende Prüfungen abzulegen, und mit Empfehlungen versehen, wurde er endlich Domorganist in Linz.

Nicht lange darauf berief man ihn als Organist an die Hofkapelle nach Wien, und hier war es, wo nun Bruckner seine segensreiche Thätigkeit als Lehrer und Virtuose entwickelte, denn der „Komponist" wurde erst „viel später" geschätzt. 1867 wurde Bruckner Professor für Komposition am Konservatorium und bald darauf Lektor an der Universität. 1871 errang er in London bei einem Orgelwettstreit den ersten Preis. Vom Jahre 1884 an wurde seine Bedeutung als Komponist der musikalischen Welt klar. Die Einsicht kam wahrlich sehr spät! Erst in seinem Lebensherbste fielen etliche Sonnenstrahlen auf sein bisher freudenarmes Dasein, seine Symphonien wurden in Wien, Pest, Graz, Berlin, Dresden, Leipzig und anderen Städten mehr mit beispiellosem Erfolg auf-

Anton Bruckner

geführt und auch die Aufführung seiner Chöre, Messen, Quintette bedeutete trotz der gehässigen Nörgeleien eines gewissen Teiles der Presse, wobei man natürlich die persönliche Feindschaft und deren Ursachen viel zu genau kannte, um sich darüber in eine fruchtlose Polemik einzulassen

Seine 1. Symphonie (C moll) widmete Bruckner nach Umarbeitung derselben der Wiener Universität ,wurde 1868 in Linz gespielt. Die 2. Symphonie (C moll) wurde bereits von den Wiener Philharmonikern aufgeführt. Die 3. Symphonie (D moll, Rich. Wagner gewidmet) ist auch längst der Öffentlichkeit übergeben. Die vierte „romantische" Symphonie (Es dur, dem Fürsten Hohenlohe gewidmet) wurde vor 2 Jahren von Wiener Philharmonikern gespielt (und etwas früher in der Theater- und Musik-Ausstellung). Die 5. Symphonie (B dur) wurde 1894 unter Schalks Leitung in Graz zur Auf-

führung gebracht. Die 6. Symphonie (A dur, Manuskript) wurde 1883 in Bruchstücken unter Jahns Leitung dem Wiener Publikum zu Gehör gebracht. Die 7. Symphonie (E dur, dem König Ludwig gewidmet) erlebte mehrere Aufführungen in Wien (Theater-Ausstellung, akad. Wagnerverein, Philharmoniker) wie auch in anderen Städten. Die 8. Symphonie (C moll, Sr. Majestät dem Kaiser Franz Josef gewidmet) errang bei ihrer Erstaufführung als einzige Programmnummer der Philharmoniker einen kolossalen Erfolg (18. December 1892.)

Das Streichquintett (F dur) bereits des öfteren von Hellmesberger, Rosé und dem böhmischen Quartett gebracht, ist ein Lieblingsstück der Wiener. Das Tedeum, der Germanenzug, die Messe in F moll — welche Lorbeeren sind diese Werke um des unvergesslichen Meisters Stirne — und wie viele Schätze hinterliess er noch seiner Nachwelt!! Diese gilt es zu beheben und alle ehren sich selbst, indem sie das Andenken des Meisters ehren und seine Werke aufführen. Zum besseren Verständnis des Publikums sind bis auf weniges abgerechnet sämtliche Werke in Druck und noch dazu in 2- und 4-händigen Auszügen erschienen. Bruckner, welcher trotz vieler Kränkungen nie verbittert war, genoss in den letzten Jahren noch viele Ehren, so verlieh ihm der Kaiser Franz Josef das goldene Verdienstkreuz mit der Krone, und den Franz Josefsorden, Erzherzogin Valerie (seine ehemalige Schülerin) wies ihm auf Lebenszeit ein behagliches Heim im Lustschloss Belvedere an, die Philosophen der Wiener Universität ernannten ihn zu ihrem Ehrendoktor, zahlreiche Vereine machten ihn zum Ehrenmitgliede, anlässlich seines 70. Geburtstages veranstaltete der akademische Gesangverein einen Fest Kommers im Sofien Saal, welchem 4000 Personen beiwohnten. Sein Leichenbegängnis am 14. Oktober (dessen Kosten die Stadt Wien trug) bot einen weniger prunkhaften als ergreifenden Anblick. Seine getreuen „Akademiker“ als Chargierte in vollstem Wichs mit gezogenem Schläger, seine tiefbetrübten Geschwister, ferner die beiden Bürgermeister, seine vielen Freunde und Schüler, das ganze musikalische Wien war vereinigt, um dem Meister die letzte Ehre zu erweisen, und kein Auge blieb trocken, als die Klänge seines herrlichen Adagio in Cismoll (7. Symphonie) unter Richters Leitung ertönten. Elf Geistliche vollzogen die heilige Ceremonie, während der Männergesangverein Herbeck's „Libera“ und später der Singverein Schuberts „Allerseelen“ sang. Ein Mitglied des akademischen Gesangvereines hielt hierauf noch einen ergreifenden Nachruf an den Verblichenen und nachher bewegte sich der Kondukt zur Westbahn, da Bruckners Leiche nach St. Florian überführt wurde. Als Mensch besass Bruckner ein goldenes Herz, jeder musste ihn lieben, der das Glück hatte ihn kennen zu lernen.

E. Kerndl.

Debora.

Oratorium von G. F. Händel.

(Erstaufführung zur Feier des 18. Oktober in der Alberthalle zu Leipzig.)

Ganz bescheiden und versteckt meldeten Textbuch und Inserate: Händels Debora, gedichtet von Samuel Humphreys, übersetzt (auf Grundlage der Übersetzung von Gervinus), bearbeitet und für die Aufführung eingerichtet von Friedrich Chrysander. Der unvorbereitete Teil des Publikums (leider hält noch immer der weitaus grösste Teil der Theater- und Konzertbesucher es nicht für der Mühe wert, sich vorher mit dem zu erwartenden Kunstwerk vertraut zu machen, ahnte wohl kaum, dass man Chrysander allein die Auferstehung „Deboras“ zu danken hatte.

Der Name Fr. Chrysander ist mit Händel durch unlösbare Bande vereint, ihm hat die deutsche Kunst die monumentale Gesamtausgabe der Händelschen Werke zu verdanken; die Chrysandersche Händelbiographie, obwohl noch immer unvollendet — die erste Hälfte des dritten Bandes erschien 1867 — und schon lange vergriffen, gilt als Grundlage für Händelforscher, und wenn demnächst die Händelschen Oratorien, die heute zum

allergrössten Teil vergessen und kaum dem Namen nach bekannt sind, zu neuem blühenden Leben erwachen, so ist das ebenfalls das Werk Chrysanders, der mit seiner Bearbeitung das Unmögliche möglich gemacht hat. Welch jahrelange Arbeit, welche Unsumme von Fleiss, welches liebevolle Vertiefen in Händels Geist musste dazu gehören, um die gigantisch starren Formen dieses Tonheroen des XVIII. Jahrhunderts durch eine durchgreifende Reformation unserem modernen Empfinden anzupassen. Wie notwendig eine solche reformatorische That ist, geht daraus hervor, dass Händel im wahrsten Sinne des Worts veraltet scheint. Wohl kennt die grosse Menge der Gebildeten Händel als Schöpfer des „Messias", das einzige Oratorium, das sich neben „Judas Maccabäus", „Samson" und „Israel in Ägypten" noch fest in dem Repertoir der Chorvereine behauptet, aber von den übrigen 24 Oratorien erscheint nur dies und jenes gelegentlich auf der Bildfläche, um ebenso rasch wieder zu verschwinden. Der Grund dieser Erscheinung ist nicht nur in den enormen Schwierigkeiten zu suchen, die die Aufführung eines der weniger populären noch nicht mundgerecht gemachten Oratorien unseren Chorinstituten und Dirigenten bereitet, sondern darin, dass die dramatische Grösse des Altmeisters von einem Wust von altmodischem Firlefanz überwuchert und begraben ist, sodass es kaum verwundern darf, wenn Händel von Autoritäten als der Inbegriff des „musikalischen Zopftums" erklärt wurde. Selbst einem R. Wagner war für die Grösse Händels der Blick getrübt, wie hätte er sonst über die „reinen Musikgenüsse" spotten können, die „ehrwürdig sich gebahrende Konservatoriumsdirektoren ihren Gläubigen durch eine Aufführung von einem ganz herrlichen, durchaus klassischen ‚Salomon', zu welchem der selige Mendelssohn selbst die Orgelbegleitung gesetzt hat, bereiten." Die ehrwürdige Halleluja-Perrücke, in der Staub und Moder von anderthalb Jahrhunderten sich eingenistet hatten, hat Chrysander mit kühner Hand entfernt, ein neuer Händel ist unter seinen Händen entstanden.

Es entspricht durchaus der eisernen Willenskraft und unbeugsamen Energie, die den Grundzug des Charakters dieses seltenen Mannes ausmacht (vergl. den mit warmer Begeisterung geschriebenen Aufsatz, den Prof. Dr. Kretzschmar „Zum 70. Geburtstag Dr. Chrysanders" in den „Grenzboten" veröffentlicht hat), dass er, nachdem er sich eine Neubearbeitung Händelscher Oratorien zum Ziel gesetzt hatte, nicht auf halbem Wege stehen blieb, wie seine Vorgänger bei dem gleichen Experiment, sondern — bei aller Ehrfurcht und Pietät vor dem Original — mit umfassendster, Text und Musik in gleicher Weise berührender Selbständigkeit zu Werke ging. Die wesentlichsten Punkte der Chrysanderschen Bearbeitung sind, wie Professor Kretzschmar, dem bei dieser Gelegenheit das Zeugnis ausgestellt werden muss, dass er in unermüdlicher Weise dafür besorgt war, das Publikum auf „Debora" vorzubereiten, ausführte, folgende: 1. eine neue sinngetreue Übersetzung und Zusammenziehung der englischen Texte. 2. Herstellung des Gleichgewichts zwischen Sängern und Spielern, d. h. namentlich eine Besetzung der Blasinstrumente in den von Händel selbst bestimmten Verhältnissen. 3. Einführung von Klavier als Ersatz des alten Cembalo und Orgel in den Begleitungsapparat. 4. Angabe der freien gesanglichen Ausführung, wie sie Händel und das XVIII. Jahrhundert bei den Gesangskünstlern voraussetzten. Diese melodischen Ergänzungen, namentlich in Cadenzen, Verzierungen und Variationen bestehend, ehemals durch bestimmte allgemein bekannte Regeln festgelegt, heute völlig aus der Praxis verschwunden, geben den Händelschen Oratorien einen neuen Charakter.

Von den beiden Oratorien, die Chrysander bis jetzt bearbeitet hat, „Debora" und „Herakles", ist das erstere bereits zweimal in Mainz und Hamburg mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden. Für die im vergangenen Frühling in Leipzig geplante Händelfeier waren beide Werke ausersehen und von Hermann Kretzschmar mit dem Riedel-Verein in liebevollster Weise einstudiert worden. Durch die plötzliche Erkrankung des Dirigenten wurde das Fest vereitelt, die vom Patriotenbund veranstaltete Oktoberfeier gab willkommenen Anlass, wenigstens „Debora" dem Leipziger Publikum vorzuführen.

Die Händel-Humphreys'sche „Debora" wäre zu diesem Feste kaum geeignet gewesen, über den Text dieses Oratoriums, dem August Reissmann*) jede Spur einer dramatischen Ent-

*) A. Reissmann, G. F. Händel. (Leipzig, List & Francke.)

wohlklang abspricht" urteilt Kretzschmar*). „Die Fabel ist abstossend. Nur altjüdischer Patriotismus kann sich darüber hinwegsetzen, dass hier der feigste Meuchelmord, — ein Motiv, das uns auch im „Saul" wieder begegnet — glorifiziert wird, und Humphreys war kein Schiller." Das Urteil desselben Autors über die Chrysandersche „Debora" lautet ganz anders: „Dies Oratorium schildert einen Vorgang aus der Richterzeit: die nördlichen Stämme Israels machen unter der Führung einer wunderbaren Frau, der „Debora", der Zerstörung ein Ende und werfen das Joch des kanaanitischen Königs ab. Es ist ein Stück Geschichte, das sich auf anderem Boden bis in die Gegenwart hinein immer einmal wiederholt hat. Setzt man andere Namen ein, könnte das Werk uns Deutschen auf die grossen Ereignisse von 1813 oder 1870 geschrieben sein, und schwerlich finden wir für einen patriotischen Tag von der Art des 18. Oktober eine geeignetere grosse und edle Kunst, als sie Händels „Debora" bietet."**)

Es war das nicht zuviel gesagt! Es war kein biblischer Text in starre musikalische Form gegossen, der uns am 18. Oktober entgegentönte, sondern das glaubensstarke Flehen eines unterdrückten Volkes nach Gottes gnädiger Hilfe („Du Gott der Macht, du Gott der Kraft"), der übermütige Spott der Tyrannen („O Baal, der im Himmel thront") und das in hehren Jubelweisen zum Himmel aufsteigende Dank- und Preislied der Sieger („Nun schall' der Dank"). In diesen Chören liegt der Schwerpunkt des ganzen Werkes, und so darf der Riedel-Verein, in dessen Händen dieselben lagen, das Hauptverdienst für den glänzenden Sieg, den sich „Debora" hier errungen hat, in Anspruch nehmen. Selten hat dieser Chor seine hervorragende, wahrhaft künstlerisch gediegene Qualität in so günstigem Licht gezeigt, wie an diesem Abend, da ihm die gewaltigsten Schwierigkeiten zugemutet wurden. Der „stählende Eindruck", mit dem, um mit Bülow zu reden, energische Naturen durch Händelsche Chöre erfüllt werden, kam bei dieser ebenso exakten wie kraftstrotzenden Wiedergabe so recht zum Bewusstsein; die Annalen des Riedel-Vereins sind durch „Debora" um ein neues Ehrenblatt bereichert worden. —

Das Orchester, aus der verstärkten Winderstein'schen Kapelle gebildet, kämpfte mit Aufgebot aller seiner Kräfte, um den gewaltigen Ansprüchen zu genügen; einzelnes gelang vorzüglich, anderes weniger. Flöten und Trompeten haben so manche Sünde auf dem Gewissen. Herr Alfred Kleinpaul aus Altona (Klavier) und Paul Homeyer (Orgel) erwiesen sich als Meister ihres Instrumentes.

Die Titelrolle hatte man Frau Rohr-Brajnin anvertraut. Ich muss gestehen, dass schon der Name dieser Dame hinreicht, in mir das peinliche Gefühl schriller Dissonanzen wachzurufen; diese Münchener Kammersängerin scheint sich hier hoher Protektion zu erfreuen, sonst wäre es ganz unmöglich, dass ihr eine so schwerwiegende, anspruchsvolle Rolle wie die Debora anvertraut wurde, nachdem sie im Gewandhaus den Erfolg der „Neunten" und in der Thomaskirche die Matthäuspassion durch ihren unerträglich unsympathischen Sopran in Frage gestellt hatte. Es lässt sich kaum ein Organ denken, das für den Oratoriengesang ungeeigneter wäre, als das dieser Sängerin. Die endlose Arie „Wüt'rich! nicht mehr scheu dieses Land dich" wurde für die Hörer zur Tortur. Übrigens möge Herrn Dr. Chrysander die Frage nahegelegt werden, ob nicht diese Arie, der noch ein starker musikalischer Zopf anhängt, im Sinne seines Reformwerks einige energische Kürzungen vertragen könnte. Für den Barak war Frau Louise Geller aus Magdeburg gewonnen worden. Die Sängerin besticht zunächst durch den markigen Klang einer sonoren Altstimme und hervorragende Charakterisierungs- und Modulationsfähigkeit; störend wirkt die Unausgeglichenheit der Register und undeutliche Aussprache. Sehr wacker behauptete sich Georg Ritter aus Dresden, als Sisera, wenn auch seinem Tenor der Reiz jugendlicher Blüte merklich abhanden gekommen ist. Mit kraftvoller Energie sang F. Ungar den Boten und Baalspriester, Herr Franz Seebach in der kurzen Episode des Hohenpriesters konnte genügen. Als Abinoam nannte das Programm Herrn Dr. Felix Kraus aus Wien; wer den Sänger schon im Gewandhaus in der letzten Saison kennen gelernt hatte, wusste, dass von ihm Kunstgenüsse reinster Art zu erwarten waren. Felix Kraus hat aber die

*) Hermann Kretzschmar, G. F. Händel (Musikal. Vorträge No. 55, 56. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
**) Leipziger Tageblatt No. vom 11. Oktober 1900.

hochgespanntesten Erwartungen übertroffen! Welch' wunderbar-weicher Tonstrom entquillt dem Munde dieses Sängers, er bezaubert das Ohr und weckt im Herzen süss-sehnenden Harm, Thränen und Trost zugleich. Welche Vortragskunst seltenster Art spielend werden die grössten Schwierigkeiten bewältigt der Vortrag der Arie „Wecke den Kampfmut in der Brust" war ein technisches Meisterstück, aber das Arioso „Sieh, deinem greisen Vater quillt die Thräne" ein einzig-schönes Geschenk, vor dem die Kritik verstummt und nur den beispiellosen Jubel konstatiert, den diese Gabe wachrief, und den Sänger zwang den schwermütig innigen Satz zu wiederholen — im Oratorium ein unerhörter Fall! Es ist wohl zweifellos, dass alsbald von Felix Kraus „Nam' und Ruhm die Welt erfüllt." Hoffentlich kann Leipzig diesen Meistersänger bald wieder im Konzertsaal begrüssen.

Es bleibt nun noch eine Kraft zu erwähnen, vielmehr die eine Kraft, die all' dies Herrliche vollendet Herr Professor Dr. Kretzschmar Von schwerer Krankheit glücklich genesen, betrat er, von tausendstimmigem Jubel begrüsst, zum erstenmal wieder die Stätte, auf der er schon so oft glänzende Triumphe gefeiert und uns so unvergessliche Kunstgenüsse bereitet hat. Welcher Hochgenuss muss es für diesen unermüdlichen Feldherrn gewesen sein, seinen geliebten Riedel-Verein in dieser Händelschlacht zum Siege zu führen!

Der Erfolg, den Chrysanders „Debora" am 18. Oktober in Leipzig gefunden hat, bedeutet noch weit mehr als ein neues Lorbeerblatt im Kranze des Riedel-Vereins und seines Führers, er bedeutet den Beginn einer langen Kette kostbarer Perlen, die Dr Chrysander aus dem Schatze Händelscher Oratorien ausgraben wird, er bedeutet für „Debora", das Sorgenkind des Bergedorfer Meisters, der sein Leben Händel geweiht hat, den Pass, mit dem es seinen Siegeszug durch die Welt antreten wird. Otto Sonne

Liszts Einzug ins Gewandhaus.

(Zum II. Gewandhauskonzert.)

Schon oftmals hat Liszts Genius an das glänzende Thor des Gewandhauses gepocht, und man hat ihm auch bisweilen ein Pförtlein geöffnet, durch das eins seiner Werke schlüpfen konnte Aber das Hauptwerk des Meisters fand seinen Weg noch nicht in die schimmernden Räume, es musste in anderen Konzertsälen eine Stätte suchen, von der aus es sich die Herzen eroberte Nun hat der neue Hüter des heiligen Thores beide Flügel weit geöffnet, und mit seinem Hauptwerke hat der Meister von Weimar jetzt Einzug ins Gewandhaus gehalten.

Es war der Einzug eines Eroberers in eine stolze Stadt, die ihm, nach langem Widerstande bezwungen, ihre Thore öffnet· kein lauter Jubel schallt ihm entgegen denn man kennt den neuen Herrn noch nicht und hegt begreifliche Scheu vor der ungewohnten Herrschaft. Und der siegreiche Feldherr kennt keine höfische Rücksicht, ohne Vorantritt von Hofleuten zieht er als erster ein in die eroberte Stadt - keine Ouverture eröffnete das Konzert, Franz Liszt kam sofort zu Worte mit seinem grössten Werke, der Faustsymphonie, und er ergriff Besitz von seiner neuen Position, ruhig und sicher, machtvoll und doch prunklos jeder Zoll ein König.

Und wie dem neuen Herrscher, wenn er stolz und doch milde zugleich in die eroberte Feste einzieht, manche Herzen entgegenschlagen, und wie ihm seine ersten, weisen Thaten das Vertrauen und die Achtung der Bewohner gewinnt, wenn auch fast gegen ihren Willen, so nahm auch der Meister mit seinem gewaltigen Kunstwerke die Herzen der Hörer gefangen, das abonnierte Gewandhauspublikum verhielt sich nach dem ersten Satze reserviert, wurde warm nach dem zweiten Satze und huldigte nach dem dritten begeistert dem genialen Feldherrn, der dem neuen Fürsten einen so glänzenden Einzug ermöglicht hatte.

In Wahrheit, Arthur Nikisch hatte alle Kraft eingesetzt, dass die erste Aufführung der Faustsymphonie im Gewandhause des Meisters sowohl wie der berühmten Kunststätte würdig sei. Mit bewundernswerter Energie interpretierte er das gewaltige Werk, dessen Erstaufführung für Leipzig hervorragende Schwierigkeiten bot. Denn gerade für das Gewandhauspublikum, das an die knappen Formen der Klassiker gewöhnt ist, verlangt mehr als jedes andere eine konzentrierte, in sich selbst festgefügte Wiedergabe des Lisztschen Riesenwerkes, ihm muss die solide Einheitlichkeit des Werkes, die sich, besonders im ersten Satze, oft hinter dem Beiwerke zu verbergen scheint, zu besonders lebendigem Bewusstsein gebracht werden. Und das gelang Arthur Nikisch ganz wunderbar. Überall arbeitete er auf die grossen Höhepunkte des Werkes zu, ohne die kleinen Feinheiten irgendwie zu vernachlässigen, die Vorbereitung zu dem Heldenmotiv des Faust und dessen Eintritt selbst mit den schmetternden Trompetentönen habe ich so elementar gewaltig noch nie gehört. In dem Gretchensatze rollte jener unsagbare Zauber jungfräulicher Anmut und volkstümlicher Naivität, deren Mischung diesem poesievollen Tonstücke eigentümlich ist, der groteske, in seinen Karikaturen und Verzerrungen so geniale dritte Satz, der bedeutendste des ganzen Werkes, riss die Hörer gewaltig mit sich fort, und als, von Gretchens zartem Motive beruhigt, das wilde Toben verstummte und nach feierlichen Orgelklängen der mystische Chor einsetzte, von dem sich das von Herrn Kammersänger Dierich sehr schön gesungene Tenorsolo wie ein leuchtender Strahl abhebt, da empfanden wohl auch die Widerwilligsten jene fromme, beseligende lösende Gewalt der echten Kunst, die uns hinanzieht. Kleine Wünsche, die vielleicht, besonders was die Tempowahl im ersten Satze anlangt, noch offen blieben, müssen verstummen vor der Grösse der künstlerischen That, die Nikisch und sein herrliches, jedem seiner leisesten Winke gehorchendes Orchester vollbracht haben. Es war ein Ereignis, und als solches wurde es allgemein empfunden, das bewies die erregte Stimmung des Publikums während der Pause: hier vor Begeisterung blitzende Augen, dort ernst sinnende Mienen, da jener sonnig heitere Glanz, den nur ein Kunstgenuss reinster Art auf dem Menschenantlitz hervorzaubert, und dazwischen das Debattieren des aus seiner Lethargie aufgerüttelten Gewandhauspublikums — ein Bild, an dem jeder Kunstfreund seine helle Freude haben musste.

Ein Stück schwerer Kost bot der zweite Teil mit dem Adagio aus Anton Bruckners 7. Symphonie (E dur), das die Konzertdirektion zum Gedächtnisse des verewigten Meisters auf das Programm gesetzt hatte. Der Satz besticht durch seinen Farbenreichtum, seine wunderbare Instrumentierung und die Kühnheit seiner stets aparten harmonischen Gestaltung, aber er teilt das tragische Geschick fast aller Brucknerschen Musik: er ist zu langatmig und ermüdet auf die Dauer den Hörer, und daran kann auch das heisseste Bemühen des Dirigenten, der dem Verstorbenen zuliebe sogar des öftern ein rubato nicht scheute, und die wunderbare Ausführung durch das Orchester nichts ändern. Erquickend wirkten nach den geistigen Anstrengungen des Abends Volkmanns entzückende Serenade, deren Solo Herr Julius Klengel mit gewohnter Meisterschaft spielte, und des grossen Weber „Freischütz“ Ouverture, von dem herrlichen Orchester unter Nikischs Leitung ganz wunderbar vorgetragen.

Aber das Ereignis des Abends war und blieb doch die Faustsymphonie. Was würde der stille, bescheidene Meister, der den ersten Konzerten des Leipziger Lisztvereins mit so wenig Hoffnungen beiwohnte, der von seinem Schicksal, zu „warten“, so sehr überzeugt war — was würde er gesagt haben, wenn er im Gewandhause diese Feier seines Geburtstags erlebt hätte? Er wäre still hinausgegangen und hätte dem Manne die Hand gedrückt, der an diesem ereignisreichen Abend wohl das stolzeste Gefühl seines Lebens empfunden hat. Ich suchte ihn im Saale und an der Pforte um ihm zu danken für sein rastloses Wirken im Dienste des edlen Meisters Liszt. Seinen Namen heute nicht zu nennen wäre Frevel, denn den Einzug Franz Liszts ins Gewandhaus hat in langer, schwerer Arbeit möglich gemacht sein treuester Vorkämpfer Martin Krause.

F. A. Geissler.

Lilli Lehmann-Kalisch.

Eine Studie von Max Chop

Wenn kommende Geschlechter von der Neige des nächsten Jahrhunderts aus im Rückblicke auf die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts dessen künstlerische Entwickelung beurteilen werden, so haben sie es nicht mit allzu vielen Namen zu thun, wenn sie die führenden Geister aufzählen. Unter den produktiven Genies, die dieser Zeit ihre Signatur gaben, sind es Liszt und Wagner; die Nachbildner ihrer Schule können erst in zweiter Reihe genannt werden, und diejenigen, die auf das Alte zurückgriffen, um es uns in mehr oder minder modernisierter Form darzubieten, müssten vor den gewaltigen neudeutschen Meistern viel zu sehr zurücktreten, als dass sie auf das allgemeine Gepräge eines Zeitlaufs von 50 Jahren hätten Einfluss gewinnen können. Die reproduktiven Grössen, Gesangs- wie Instrumentalkünstler, sind natürlich mit der Entwickelung der produktiven Genies eng verwachsen. Die Schule Liszts erzeugte einen Tausig, d'Albert, Stavenhagen, Paderewski, Busoni, die Schule Wagners Künstler wie Niemann, Betz, die Reicher-Kindermann, Lilli Lehmann, Malten, Moran-Olden. Etwas abseits hiervon steht die Koloraturkünstlerin Marcella Sembrich, die es nicht übers Herz gebracht hat, mit der so ausserordentlich dankbaren, äusserlichen Technik zu brechen, um ihre glänzenden stimmlichen Mittel in den Dienst einer grösseren Sache zu stellen. Die unvergessliche Reicher-Kindermann schied in der Blüte ihrer Jahre und ihrer Künstlerschaft. Lilli Lehmanns Stern aber leuchtet noch in hellem Lichte. Die diesjährigen Bayreuther Festspiele haben ihren Namen wieder in allen Erdteilen bekannt gemacht und ihren Ruhm als in ihrer Art einzig dastehender Gesangsgrösse vermehrt. Mit ihr sollen sich die nachfolgenden Zeilen beschäftigen, sowohl mit Lilli Lehmann, der gefeierten Künstlerin, als mit Frau Kalisch, der deutschen Hausfrau, die in ihrem kleinen Schlösschen unter den Föhren des Grunewaldes lebt, schafft und Gutes wirkt.

Es war im Spätherbst 189[illegible], als ich durch August Bungert zunächst in briefliche Beziehungen zur Gefeierten trat. Frau Lilli hatte damals ihre Cyklen Bungertscher Lieder begonnen; ich fragte bei ihr an, ob sie nicht geneigt sei, mit mir zusammen in meiner nahe der Reichshauptstadt liegenden märkischen Heimat zu konzertieren. Die Präliminarien waren natürlich formell. Sie zeigte sich geneigt, nur über verschiedene Punkte konnten wir uns nicht völlig einigen. Aber ich hatte aus ihren Briefen bereits herausgefunden, dass unter der geraden, vielleicht rauhen Aussenseite ein warmfühlendes Herz schlug. So ging ich denn zu einer anderen Tonart über und schrieb, wie ich über Kunst und wahres Menschentum dächte. Dies führte uns schnell zusammen. In ihrem nächsten Briefe liess sie die konventionelle Form fallen: „Danke herzlich für Ihren lieben Brief; es freut mich immer wieder von neuem, einem Menschen zu begegnen, der obendrein noch Künstler ist, wie Sie. Ist's nun der Mensch, der den Künstler, oder der Künstler, der den Menschen macht? Eins ohne das andere ist niemals möglich; selbst wenn sich eine harte Schale ums eine oder das andere legt — der Kern muss edel und gut sein, ohne dies kein Mensch, ohne dies kein Künstler.“ — Damit waren wir einander um einen grossen Schritt näher getreten. Sie teilte mir weiter den Termin des Konzertes mit und lud mich zur Probe in ihr Heim nach dem Grunewald ein. Der Aufforderung war eine flüchtige Skizze der Villenkolonie und ihrer Anlage beigefügt. Ich musste über die liebenswürdige Fürsorge lachen, da ich mit den örtlichen Verhältnissen genau bekannt war; anderseits bewunderte ich wiederum die grosse Gewissenhaftigkeit, mit der eine Künstlerin von der Genialität einer Lilli Lehmann an profanste Einzelheiten dachte.

Es war ein feuchter, nebliger Wintermorgen, als mich die Ringbahn aus dem Herzen des lärmenden Berlin nach dem stillen Grunewald hinaustrug. Ich hatte mich für halb 11 Uhr angemeldet. Vom Bahnhof Halensee schritt ich durch die in den hohen Föhren versteckten Villen dahin. Meine Gedanken beschäftigten sich lebhaft mit der Frage, ob der Baust[illegible] in seiner strengsten Beobachtung nicht zu Absonderlichkeiten

und Bizarrerien führen kann. An der Ecke des Johannaplatzes und der Herbertstrasse, die schnurgerade durch die Kiefern hindurch auf Schloss Grunewald und Paulsborn zuführt, begegnete ich einem einfachen Arbeitsmann, der sich, ohne ein Wort zu reden, mir anschloss und endlich nach einer Weile des Nebeneinandertrottens mich mit der Eröffnung anredete „Frau Kalisch wartet auf Sie!“ — Ich sah den Menschen verblüfft an: „Kennen Sie mich denn?“ — „I natürlich. Sie sind der Besuch, der heute von unserer Frau erwartet wird. An der Notenrolle, die Sie unter dem Arme tragen, erkannte ich Sie.“ — Ich musste lachen. Frau Lilli liess ihr Heim bewachen, wie der Zar sein Winterpalais. Ungebetene Gäste überschritten des Hauses Schwelle nie. —

Lilli Lehmann-Kalisch.

Da standen wir vor der Villa der Künstlerin, einem der sonderlichsten Bauwerke der ganzen Villenkolonie, im Stil so bizarr, wie die Launen einer Diva, ein Dachsbau, bei dem die Fenster so unregelmässig und spärlich verteilt sind, dass man unwillkürlich meint, drinnen müsse es selbst bei hellem Sonnenschein düster sein. Es ist ein Stück mittelalterlichen Wohnhauses, das sofort in verteidigungsfähigen Zustand gesetzt werden kann, dessen Fensterluken alsdann die Schiessscharten bilden. Dazu kommt die düstere Umgebung, die rauschenden Wipfel langstämmiger Fichten und die Ruhe der echten Waldeinsamkeit, die über dem ganzen Bilde ruht.

Nun stehe ich in der dämmerigen, lauschigen Vorhalle des Hauses, die bis zum Dachfirst hinaufreicht und zugleich als Treppenflur dient. Im Kamin brennt ein helles Feuer, Felle liegen vor ihm und laden zur wohligen Rast ein, Lorbeerkränze und Andenken aus aller Herren Länder schmücken den hohen Raum bis ins dritte Stockwerk hinauf. Überall zeigen sich, sobald sich das Auge an das Dunkel gewöhnt hat, lauschige Ecken, in die man sich träumend verlieren kann.

Droben vernehme ich eine feste, halb männliche Stimme, der man anhört, dass sie das Kommandieren gewöhnt ist. Ein schwerer Schritt dröhnt auf der Treppe, zwei Dachshunde springen mit lautem Gebell auf mich zu, ein grosser Bernhardiner drängt sich wedelnd an mich heran. Im nächsten Augenblicke halte ich ihre Hand in der meinigen, wir sehen uns fest ins Auge, während sie mich mit kurzen, aber herzlichen Worten willkommen heisst.

Es ist eine schöne Frau von imponierender Erscheinung. Ihr Profil zeigt klassische Linien, ihre hohe Stirn und die unter den wundervollen Brauen hervorleuchtenden Augen verraten sofort, dass man einer tiefgebildeten Frau gegenübersteht. Im Gegensatze zu dem jugendlich sprühenden Blick der sinnigen Augen stehen die Silberfäden im Haar, die lange, tückische Krankheit frühzeitig in das Blond hineinwob.

Sie geleitete mich in den Musiksalon, wo wir Platz nahmen und über Dinge redeten, die zur allgemeinen Orientierung über uns beide gehörten oder das Konzert betrafen. Der wunderschöne, lichte Raum strotzte von kostbaren Andenken und Ehrengaben, Kaiser und Könige, Meister und Gelehrte hatten ebenso beigetragen, wie der kunstbegeisterte Dilettant. In die feinen Spitzen der Fenstergardinen sogar sind als Erinnerungen an die Triumphe diesseits und jenseits des Ozeans die Widmungsschleifen von Lorbeerkränzen und Bouquets geschmackvoll eingestickt. Seitlich im Zimmer steht die Harfe, deren Saiten die Freundin Richard Wagners, Marie Lehmann Löwe, die gefeierte Virtuosin und Mutter Lillis, einst gerührt. —

„Wollen wir zunächst singen?" fragte sie, dem Gespräch plötzlich eine neue Wendung gebend.

„Ich denke, es wird das beste sein!" —

„Also . . !" —

Bald sass ich am Bechstein. Bungerts „Rheinliedercyklus", Wagners „Träume", Robert Franz' „Rosmarin" und „Die Haide ist braun", Bungerts „Sphinx", Löwes Wiegenlied und eine kleine unbedeutende Komposition von Steinbach bildeten das Repertoire. Sie stellte sich an das Instrument. Als ich die ersten Akkorde angeschlagen hatte, funkelten ihre Augen in seltsamem Feuer, ihre Brünnhildengestalt schien noch zu wachsen. Jubelnd erklang das „Hurrah!", mit dem sie den Rhein von der Mainzer Strassenbrücke aus begrüsst. Und dann war alles Stimmung, alles höchster, musikalischer Wohllaut, heiss pulsierendes Leben, packendste Darstellung. Sie plauderte mit dem grünen Rheinstrome, dämonisch tönte das zweite Lied („Mauseturm") in die Frage aus: „Pfeifen die Mäuse noch?", geisterhaft die „Loreley" mit ihrer Klage und ihrem ewigen Leid, hinreissend übermütig und studentisch burschikos das „Bonn" mit der Moral des bemoosten Hauptes wie des Fuchses: „Rhein, es liegt an dir, dass man bummeln muss." Und wie sang sie Wagners „Träume" mit dem sehnsuchtsschweren Nachtmotiv aus Tristan: „O sink hernieder, Nacht der Liebe!" Das war so überwältigend, dass ich, bei dem längst die seelische Erregung mit der notwendigen Aufmerksamkeit des Begleiters kämpfte, nach den ersterbenden letzten Tönen sie bat, mir Zeit zum Sammeln zu lassen. Sie nickte lächelnd, meine tiefe Ergriffenheit konnte ihr nicht entgehen. Ich trat ans Fenster und starrte in den dunklen Föhrenwald hinaus, weil ich mich schämte, ihr zu zeigen, dass meine Augen feucht waren. Lautlose Stille herrschte im Raume. —

Wie kann ein Mensch so singen!? In technischer wie interpretatorischer Hinsicht so einzig vollendet!! So fragte ich mich damals unter dem unmittelbaren Eindruck des Gehörten, so frage ich mich heute noch als nüchtern abwägender Kritiker. Ich habe dann in den Konzerten beobachtet, wie willenlos sie die Menschen machte, wie jene mitweinten — mitlachten, um am Schlusse erst nach langer Pause sich zum tobenden Beifall zu erholen. Und ich verstand die Leute aus eigener Erfahrung sehr gut. Trotzdem ich in der Aufführung mir vornahm, über jeder Erregung zu stehen, war mir alles so neu, dass ich nach dem hingeschluchzten „O, wär' ich doch todt!" (Rob. Franz) kaum im stande war, den C moll-Schlussakkord anschlagen zu können. Dann glitten meine Augen über die tausendköpfige Zuhörerschar. Dort perlten die Thränen, da sah ich ein Spitzentaschentuch vor dem Gesicht, hier kämpfte einer den schweren Kampf zwischen Etiketten- und Gefühlsmenschen auf seinem Antlitz durch, dort hatte sich ein anderer weit vorgebeugt und starrte, mit der

Rechten das Programm zerknitternd, mit weitaufgerissenen Augen auf die Sängerin, während von der Galerie Schluchzen ertönte. — Der Eindruck erinnerte unmittelbar an die Triumphe, die Franz Liszt mit seinem unvergleichlichen Spiel feierte. Was für eine Dosis von Genialität aber gehört dazu, um unser abgestumpftes, meist nur noch für und durch den Sinnenkitzel empfängliches Konzert- und Theaterpublikum so zu packen, dass es den idealen Flug mit unternimmt und in ätherklarer Höhe sich wohl fühlt und sonnt!

Ganz ohne Frage kommt Lilli Lehmann, wie jeder grossen Künstlerin, eine aussergewöhnliche stimmliche wie seelische Veranlagung zu gute. Sie verfügt über einen bedeutsamen Fonds von Mitteln, ohne die sie das nicht sein würde, was sie ist. Aber das macht's, wenn's schon ein Essentiale ist, bei weitem nicht allein aus. Noch nie im Leben bin ich einer Künstlererscheinung begegnet, die wie Lilli Lehmann glücklichste Anlage mit stählernem Fleiss und unbeugsamer Willenskraft verband. Man kann das schon flüchtig erkennen, wenn man den Vorträgen der Künstlerin genau folgt und wahrnimmt, wie plastisch und farbensatt da alles, selbst die scheinbare Bagatelle, herausgearbeitet ist. Was für eine Fülle von hingebendstem Studium dazu gehört, eine Gesangskomposition aus dem toten Papier heraus zu einem so lebendig und unmittelbar wirkenden Kunstwerk erstehen zu lassen. Da ist alles mit einer Sorgfalt abgetönt, als habe man etwas körperlich Wahrnehmbares — ein Gemälde vor sich, bei dem sie hier die Schatten verstärkt, dort mildert, hier die Konturen scharf zieht, dort mehr verschwimmen lässt, bei dem sie die Farben so lange mischt, bis sie der Natur gleichkommen. Es sei fern von mir, den Fleiss unserer Gesangskünstlerinnen irgendwie in Frage zu stellen; diejenigen, welche nur mit ihren natürlichen Mitteln und mit der Keckheit einer Art von Improvisation wirken, sind eben keine Künstler, trotzdem sie häufig genug in unseren Konzertsälen herumwirtschaften und stets ihr Publikum finden, dass sich dankbar zeigt. Aber warum sind denn die Liedperlen einer Lilli Lehmann einzig dastehende Kunstwerke, von keiner andren Liedersängerin erreicht? Warum ist ihr ganzer Gesang etwas Einzigdastehendes? Weil sie intensiver sich vertiefen kann und mehr an sich selbst zu verbessern versteht als andere. Es dauert Tage, ja Wochen, die sie zur Bewältigung einer neuen Aufgabe bedarf. Sie macht sich den Stoff gesangstechnisch zu eigen, dringt mit einer unglaublichen Gründlichkeit in die Tiefen seines dichterischen Gehalts ein, vergleicht Situationen ihres eigenen Seelenlebens mit den Seelenschilderungen des Dichters und Komponisten und bildet langsam, stetig verbessernd, ein Kunstwerk heraus, das sie selbst ihren intimsten Bekannten und Freunden erst zeigt, wenn es frei von allen Schlacken und Gussnähten dasteht. Wesentlich erhöht wird das Plastische ihrer Vortragsweise durch eine unvergleichliche Gesichtsmimik. Was der Gesang verkündet, Freud oder Leid, Seelenkämpfe oder reines Glück, alles vermag man dem Antlitz der Sängerin abzulesen. Wenn sie die „Sphinx" Bungerts beginnt, so erscheint ihr Gesicht marmorbleich und starr. Allmählich belebt es sich, wie der kalte Stein, der alle tausend Jahr für eine Nacht Leben erhält. Immer leidenschaftlicher wird der Ausdruck, als der Nil den Körper der Sphinx umkost, bis allmählich beim Aufleuchten des ersten Frührots das Leben wieder entweicht. Beim „Erlkönig" spielt sich in ebenso wahrnehmbarer Weise der erschütternde Inhalt der Dichtung auf dem Gesichte der Sängerin ab. Man sieht, dass sie alles, alles durchlebt. Nur aus der Unmittelbarkeit der Empfindung, aus dem Sichversenken in den dichterischen und musikalischen Vorwurf ist ein solches Kunstwerk zu schaffen. Und dennoch ist das, was sie wiedergiebt, nicht der Ausfluss der unmittelbaren Stimmung, nichts Naives im Sinne Schillers, vielmehr etwas durchaus Sentimentales. Sie steht souverän über dem Stoffe, sie bemeistert ihn völlig, sie tritt gleichsam aus sich selbst heraus und beobachtet die Liedsängerin Lilli Lehmann bis in die kleinsten Einzelheiten hinein. Ihr vorwiegend prüfendes und unerbittlich selbstkritisierendes Talent befähigt sie hierzu in erhöhtem Masse. Um aber die Illusion des Hörers in keiner Weise zu trüben, sollte sie nie etwas wiederholen, dabei muss der aufmerksame Zuhörer und Zuschauer gewahr werden, dass er einem sorgfältig ausgearbeiteten Kunstwerke gegenübersteht. Und für die meisten Menschen ist es zweckdienlicher, wenn man sie in der Illusion lässt, es handle sich um mehr oder minder augenblickliche Eingebung, um eine in ärgste Mitleidenschaft gezogene Künstlerseele.

(Schluss folgt.)

Rienzi redivivus.

Von Dr. West.

(Schluss.)

Als sich vor einigen Wochen zu Leipzig die Kunde von einer Wiedereinfügung des „Rienzi“ in durchweg neuer Besetzung in das Repertoire verbreitete, gab ich mich der angenehmen Hoffnung hin, Wagners Jugendwerk endlich wieder einmal in einer stilvollen Ausführung und korrekten äusseren Gewandung zu begegnen. Der Abend des 12. Oktober sollte mir aber eine Reihe der bittersten Enttäuschungen bringen. Nicht dass ich der Behauptung Chamberlains das Wort reden will, „Rienzi“ sei ein Musikdrama im Sinne der späteren Werke Wagners, aber ihn in solcherlei Gestalt über die Bühne eines grossen Stadttheaters gehen zu lassen, das den Manen des Meisters bekanntlich denn doch etwas mehr als andere Kunstinstitute schuldet, fordert den schärfsten Tadel heraus. Die Verstümmelung des Werkes bis zu einem fast unkenntlichen Torso will ich schon deshalb entschuldigen, weil sie an jenem Abend thatsächlich als eine Wohlthat empfunden werden musste. Die Leistungen von Chor und Orchester müssen trotz angeblich sorgfältigster Proben als sehr mässig bezeichnet werden; ich erinnere nur an die kleinen Zwischenfälle mit dem Schlagzeug am Schlusse der Ouverture und der Orgel vor dem Laterankhor. Herr Hanschmann aus Magdeburg, ein sonst tüchtiger Wagnersänger, hatte die undankbare Aufgabe übernommen, für den schon wieder erkrankten Heldensänger Herr de Grach einzuspringen. Seine Leistung trug daher sehr den Stempel des Unfertigen und Unvorbereiteten, auch ist sein Stimmorgan bereits sehr im Niedergang begriffen und seine Gesangsweise keineswegs einwandfrei; seine Reitkunst hingegen war in jeder Hinsicht bewundernswert und erinnerte lebhaft an den mustergiltigen Rienzi Anton Schotts, des genialen Wagnerinterpreten, dem Presse wie Publikum während dessen mehrjährigen Aufenthalt an unserer Bühne, „in thörichtem Wahn befangen“, niemals eine richtige Würdigung seiner eminenten Leistungen haben zu teil werden lassen. Frau Baumann entsprach nicht im geringsten dem Bilde, welches man sich von der „stolzen Jungfrau“ Irene, Rienzis „Heldenschwester“, der „Römerin“ schlechthin macht; die Rolle gebührt dem Frl. Donges. Die Basspartie des Legaten wurde von Herrn Schütz mit stimmlicher Wucht und würdiger Haltung repräsentiert; seine Maske erinnerte allerdings mehr an Mephisto, wie an einen Kardinal. Die nicht unwichtigen Rollen des Colonna und des Orsini waren nicht genügend besetzt. Die beiden Herren Ulrici und Immelmann machten in Gesang und Spiel einen viel zu unbedeutenden, unreifen, ja fast knabenhaften Eindruck. Hingegen war „des ritterlichen Vaters Sohn“ von Frl. Beuer zum ersten Male gesungen, eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Leistung. Ihr Adriano konnte in Erscheinung, Spiel und Gesang selbst verwöhnten Ansprüchen genügen. Den Lichtpunkt des Abends bildet ihr Vortrag der grossen Scene des dritten Aktes: „Gerechter Gott, so ist's entschieden schon“, für welchen die treffliche Künstlerin durch reichen Applaus und Blumenspenden belohnt wurde. Dass der junge Colonna auch nach dem Tode seines Vaters noch immer in dem gleichen buntscheckigen Wamms einherstolziert, wie zuvor, bleibt mir unverständlich, doch dürfte man dies wohl auf Conto der Regie setzen oder besser des Theaterschneiders, der in der Eile für die Anfertigung der „düsteren Kleidung des gewohnten Schwarz“, in der andere gebildete Menschen um den Tod ihrer Verwandten zu trauern pflegen, wohl nicht die genügende Zeit gefunden haben mag.

Die Friedensboten unter der bewährten Führung des Frl. Kernic waren durch einige Solokräfte, von denen das auf dem Zettel genannte Frl. Osborne gar nicht und Frl. Toula gesanglich nur halb vertreten war, verstärkt worden und sangen recht wacker. Den kleinen Chorsatz der Senatoren bei Rienzis Dankgebet „Dir Preis und deiner hohen Macht“ vermisste ich ganz; ich glaube auch kaum, dass er sich aus dem Munde der schüchtern beiseite stehenden vier Statisten besonders schön ausgemacht haben würde. Die kriegerischen Evolutionen der Gladiatoren „klappten“ buchstäblich vortrefflich, machten aber, ebenso wie die darauf folgenden choreographischen Leistungen und das

„tableau vivant" auf dem testudo einen recht opernhaften Eindruck. Es sei hier nochmals an die oben erwähnte Pantomime erinnert.

Zum Schluss noch einige Worte über die Regie. Ja, ja, die Regie! „Wird Euch wohl bang?" Ich will, da mein Raum nur noch knapp bemessen ist, aus der stattlichen Zahl grosser und kleiner Regiefehler nur einige wenige herausgreifen, die sich in dem Arrangement der Scene auf dem Kapitol im zweiten Akte in geradezu beängstigender Weise gehäuft hatten. Rienzi erschien beim Friedensfeste, wie vorgeschrieben, in Begleitung seiner Schwester Irene, und nahm alsbald auf einem goldenen Stuhle Platz. Irene hingegen setzte sich bescheiden zu seinen Füssen auf die Stufen des Thrones. Jeder Kommentar überflüssig. Zum mindesten hätte doch wohl der Schwester des Tribunen, modern gedacht Präsidenten der neuen Republik, und somit ersten Frau des Staates ein Sitzplätzchen auf einem, wenn auch niedrigeren Sessel gebührt. Auch die Gesandten Böhmens und Bayerns während des ganzen Festes stehen zu lassen, während Rienzi sie zuvor sitzend empfangen hatte, ist eine Taktlosigkeit, die nicht nur allen Regeln der Diplomatie, sondern schon den einfachsten Begriffen von Höflichkeit geradezu Hohn spricht. Man hatte die Gesandten durch Schauspielkräfte besetzt, vermutlich, wie ich mir dachte, um dem bedeutungsvollen Moment, wo die Vertreter der deutschen Fürsten durch eine energische Geberde gegen Rienzis wachsende Anmassung opponieren oder gar mit Ostentation den Saal verlassen (Nuance in Weimar), zu einer stärkeren Wirkung gelangen zu lassen. Von alledem war leider nichts zu spüren: die Darsteller der Gesandten traten aus ihrer unglaublichen Passivität während der ganzen Kapitolscene ebenso wenig heraus, wie dies leider auch bei unseren in der grossen Scene des zweiten Tannhäuser-Aktes mitwirkenden Schauspielkräften regelmässig der Fall zu sein pflegt. Nun aber zur Hauptsache: dem Dolchstosse des Orsini und seinen Folgen. Nicht nur, dass man den Mörder im Momente der Entscheidung sich mit grossen Schritten durch die Menge Bahn brechen, anstatt ihn leise sich in unmittelbare Nähe des Thrones heranschleichen lässt: auch noch nach vollbrachter That rührt sich keine Hand zur Ergreifung der Verräter. Unwillkürlich kommt einem der Gedanke, warum diese nicht schleunigst das Weite suchen. Von des Dichterkomponisten Vorschrift: „Baroncelli hat mit Rienzis Trabanten in einem Momente den Saal besetzt. Die Nobili sind überwältigt" keine Spur! „Rienzi! Auf! Schützt den Tribun!" singt gedankenlos der Chor; einige flüchten, das Gros aber, darunter zahlreiche Wachen, bleibt unruhig im Hintergrunde stehen, seinen Tribunen ruhig einem zweiten Mordversuche von seiten der Nobili preisgebend. Die Worte „Ihr saht, Signori, das Verbrechen", richtete der Darsteller des Rienzi, gleich den Vorausgegangenen, ebenfalls an die Nobili, trotzdem es doch sonnenklar ist, dass unter „Signori" die Senatoren verstanden sind, die nunmehr über die Verräter zu Gericht sitzen sollen. Bei der Meldung Baroncellis: „Colonnas Lanzenvolk durchbrach das Thor" u. s. f., zeigte Rienzi Befremden, trotzdem dies zu inhibieren doch gerade der Inhalt seines, dem Baroncelli erteilten „heimlichen Auftrages" gewesen war. Von weiteren Überraschungen der Regie sei nur noch erwähnt, dass die Gladiatoren der Kampfspiele auch im Heereskontingent des dritten Aktes eine hervorragende Rolle spielten, dass Roms Bürger — im Hauskleid mit Tuchmützen auf den Köpfen — in die Vergeltungsschlacht gegen die Nobili zogen, und last not least sei noch des lustigen Anachronismus gedacht: einer sächsischen Hausfahne unter den stolzen Feldzeichen und Standarten der Römer, einem Kuriosum, welches gerade einen einzigen meiner Herren Kollegen zu einem Tadelsvotum Veranlassung gegeben hat.

Mehr, als wohl der Stellung des „Rienzi" im Repertoir der Leipziger, wie unserer meisten anderen Opernbühnen zukommt, habe ich mich in meiner Betrachtung mit Dingen beschäftigt, die mancher als geringfügig und kleinlich behandeln wird, während sie doch zu den unbedingten Erfordernissen einer stilvollen Aufführung zu zählen sind.

„Ein grosses Muster weckt Nacheiferung
Und giebt dem Urteil höhere Gesetze."

Das „Muster" ist vorhanden, wenigstens in Bezug auf den „Rienzi", das glaube ich vorhin zur Genüge dargethan zu haben. Die „Nacheiferung", sie bleibt für uns, die wir

Wagners Kunstwerk erhoben sehen möchten über das traurige Niveau eines sich träge dahinschleppenden Opernschlendrians, vorläufig leider noch, um mit Hamlets Worten zu schliessen „a consummation devoutly to be wish'd.“

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.

Von Moritz Wirth

(Fortsetzung.)

Doch da nahten auch schon die Riesen und mit ihnen neue Proben des Vermögens der Oberleitung, das sie uns endlich in einem Anblicke in seinem weitesten Umfange zeigen zu wollen schien. Wir sahen, alle bisherigen Verkehrtheiten ins Ungeahnte überbietend, Elephantenplumpheit die Bühne beschreiten und elephantisch seelenvergnügt die Spur ihrer Füsse in dem echtesten aller Wagnerschen Gemälde zurücklassen. Und wir sahen in dem allmählich bis zur Widerwärtigkeit gesteigerten Gemisch von matter Mittelmässigkeit, frommer Stümperei und fröhlichem Gigerltum, das uns seit dem Öffnen des Vorhanges noch keinen Augenblick verlassen hatte, endlich die ersten Goldblicke echter Kunst, einen Abglanz vom Geiste des wirklichen, nicht des uns vorgeflunkerten Wagner.

Zunächst hatte ich die für mich seltene Befriedigung, auch einmal einen Bayreuthischen Gedanken gehabt zu haben. Fasolt war in weisses, Fafner in schwarzes oder dunkelbraunes Fell- oder Pelzwerk gekleidet, ganz wie ich es Entd. S. 140 vorgeschrieben habe. Nur konnte ich nicht recht wegbekommen, ob es Bärenfelle waren, und bei denen möchte ich doch gern bleiben. Bären sind das passendste Getier für „Riesenheims ragende Mark“ und ihre Bewohner. Freilich bin ich gefragt worden, wo am Rhein die Eisbären herkämen. Ich könnte gegenfragen: wo am Rhein die Riesen herkamen? Doch wäre das immerhin keine Antwort. Wie aber, wenn wir mit Häckel (Natürliche Schöpfungsgeschichte, 8. Aufl., 1889, XIV. Vorlesung, Seite 331 ff.) annähmen, die Eisbären seien durch die vom Pol heraufrückende grosse Vereisung an den Rhein getrieben worden, und als sie wieder zurückging, sei ein Teil in den Bergen der Riesen zurückgeblieben? Daher kann der Eisbär Fasolts ebenso einer der letzten seines Stammes gewesen sein, wie Fasolt und Fafner. Auf diesen Umstand deuteten auch die Steinmesser hin, mit denen das Brüderpaar ausgerüstet war. Sie wurden mir von einem kundigen Manne als zur paläolithischen Periode gehörig bezeichnet. Leider ist der Grund dieser Wahl nicht ganz klar. Denn Donners Hammer war ein neolithisches Steinbeil, das am Schlusse von Wotan aufgegriffene Schwert war, wie mir versichert wurde, Bronce, mit aller Patina eines jahrhundertelangen Vergrabenseins, endlich Wotan und Froh trugen blinkende Eisenwaffen. Welch eine seltsame Ausstellung von Altertümern, die durch nichts berechtigt ist und in der schon, um die Reihe vollständig zu machen, die Messer der Riesen paläolithisch sein mussten. Aber lassen wir auch die komische Museumsspielerei, beseitigen wir das Bronceschwert ganz und geben wir dem Donner, der hinter Wotan und Froh nicht wird zurückbleiben wollen, einen kurzstieligen eisernen Wurfhammer, so möchte ich doch diese Steinmesser nicht missen, und zwar von der ältesten, am weitesten von den Eisenwaffen der Götter abstehenden Formung sollen sie sein. Hier hat Frau Wagner einen Meistergriff gethan. Sie sind ein reizvoller hippokratischer Zug in dem Bilde dieser untergehenden Rasse. Mit ihnen beantwortete die Bühne von Bayreuth eine Frage, die uns die nackte Dichtung des „Siegfried“ bisher vergeblich gestellt hat: wenn der Wanderer für die Zeit des „Rheingolds“ den Fasolt und Fafner „der Rauhen Fürsten“ nennt, Fafner aber sich „den letzten Riesen“, wo ist das Volk der Riesen hingekommen, das die erste Benennung voraussetzt? Sie sind zu Stein geworden, dürfen wir jetzt sagen, ähnlich, wie sich Loge in sein Element zurückverwandelt, wie

Fafner wenigstens zum Wurme wird, der sich lang über die Erde hinstreckt und in ihr wohnt. Denn sie sind auch aus Erde und Stein hervorgegangen, gleich wie den bangen Nibelungen Alberich „Nacht gebar", wie Wotan einst der blaue Himmel, Fricka die grüne Decke der fruchtbaren Erde war und die Zeichen ihrer Herkunft noch ebenso an sich tragen, wie die Riesen ihre Steinmesser. Es muss eine unbehilfliche, unbewegliche Art gewesen sein, diese Riesen, nach ihren Fürsten zu schliessen, die über der näheren Berührung mit dem neu aufstrebenden Geschlecht der Götter der eine ganz, der andere halb ihr Dasein verlieren. Es wird dem jetzt führerlosen Volke wenig Mühe gemacht haben, völlig einzuschlafen und zu versteinen. Das alles erzählt uns diese paläolithische Steinwaffe, über deren Gestalt ich jedoch nichts ausgesagt haben will, da ich sie selbst nicht bemerkt habe.

Und nun der stilzertrümmernde Elephant, der gleich hinter dieser stilvollsten Feinheit her auf die Bühne plumpte. Die Riesen traten, wie schon S. 22 mitgeteilt worden, von der Furt her über den Donnerstein auf. Wagner muss aber wohl diesen bösen Einfall seiner Nachfolgerin im Reiche nicht vorausgesehen haben, denn seine Einführungsmusik ist dafür, wie er Ähnliches dem guten Spohr einmal nachgesagt hat, „von unbedachtsamster Kürze" (Ges. Schr. X, 7). Der vorausschreitende Fasolt war erst bis zur letzten Senkung seines Weges gelangt, als auch schon seine Anrede an Wotan beginnen sollte. Und siehe da, das Unglaubliche geschah: Frau Wagner liess beginnen. Hat wohl jemals, so lange es Herren und Knechte und Herren und „Arbeiter" giebt, einer dieser letzteren dem Herrn in solcher Stellung, er oben, der Herr unten, eine pflichtschuldige Meldung gemacht, vollends ihn um den Lohn gebeten? Die Riesen mussten unbedingt den Steig vollends herunterkommen, um Wotan, der seinerseits, wenn sich das ungezwungen machte, etwas höher stehen durfte, mit ihren Wünschen anzugehen. Was uns dagegen Frau Wagner bot, war die verkehrte Welt, war eine Bergpredigt und Thronrede des modernen Proletariats, das auch, wo es noch Lohnempfänger ist, sich dem Kapital schon so überlegen fühlt, wie hier Fasolt dem Wotan. Und Wotan, der Grossbourgeois des Zeitgedichtes des Kapitalismus, von dem wir noch den Ringraub und die Geschwisterehe erleben sollen, rechtfertigte hier alle Vorwürfe, die ihm wegen seiner vermeintlichen Waschlappigkeit jemals von missverstehenden Kritikern gemacht worden sind. So stand er unten und liess sich von Fasolt den Standpunkt klar machen: „Sanft schloss Schlaf dein Aug', wir beide bauten Schlummers bar die Burg . . . zieh' nun ein, uns zahl' den Lohn." Es mussten wohl keine Sozialdemokraten im Hause sein: sie hätten die Ansprache des „Genossen" mit lautem Beifall beantwortet. Das bot Frau Wagner, die doch als Kennerin von chic und shocking gilt, den Grosskapitalisten zweier Weltteile, so hisste sie, die aus Wagners Leben jedes rote Revolutionsfleckchen wegwaschen möchte, auf ihrer Bühne mit eigener Hand die rote Fahne. Und das alles, wie schon angedeutet, um des Donnersteines willen. Lieber nahm Frau Wagner jeden, selbst den hahnebüchensten Unsinn geduldig in Kauf, als dass sie diese Quelle alles gröbsten bisherigen Misslingens aus dem Wege geräumt hätte.

Aber während noch der Elephant stampfte, begab sich hinter seinem Rücken wieder ein Stückchen Stil. Fafner, der erst bis zur letzten Biegung des Weges, aber den Zuschauern schon seine linke Seite darbietend, gelangt war, wandte, als Fasolt von der mächt'gen Mühe, den aufgestauten starken Steinen usw. anfing, langsam den Kopf ein wenig ein- und aufwärts gegen die Burg zu. Das war so unbeschreiblich sachgemäss aus dem Charakter dieses Mannes heraus, der das Reden nicht versteht und derweilen ohne einen eigenen Gedanken vor sich hinstarrt, der aber, als ihm der richtige geboten wird, der Anregung folgt, langsam, versteht sich, wie seine Gedanken gehen. Oder vielmehr: diese Kopfwendung erschloss uns mit einem Zuge alle diese Seiten in dem Charakter Fafners. Sie war für mich, der ich die Steinwaffen nicht bemerkt hatte, der erste Tropfen reiner Schönheit in der Wüste der bisherigen Komödianterei. Warum musste er aber nur einer solchen Nebensache gelten, während in der vollen Breite der Bühne der Elephant stampfte, und wie rasch verflog er doch wieder. Denn als nun Fafner dem Fasolt nach unten folgte, bog er, um den plumpen Riesenschritt darzustellen, die Beine so rechtwinklig, als wollte er uns den aus lauter Viereckchen zusammengesetzten Mann der

„Fliegenden Blätter" vorführen. Und dabei sah er über seine linke Schulter hinweg mit dem vollen Gesicht so in die Zuschauer hinein, dass wir sofort wieder meilenweit vom Drama entfernt und bis über die Ohren in der Oper drin waren. Vermochte sich der Darsteller oder Frau Wagner nicht zu sagen, dass ein Geist, der noch eben einen ihm so nahe liegenden Gedanken erst von auswärts beziehen musste, wenn er seinen Weg verfolgt, nicht noch so viel übrig hat, um während dessen seine Umgebung in Augenschein zu nehmen?

(Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Azorl.

Skizze von F. E. Köhler-Haussen.

Es war ein närrisches Vieh, dem Künethschneider sein Hund. Azorl hiess er, wie alle solchen kleinen, hässlichen schwarzen Köter, und hässlich war er weiss Gott, man hätte sich an ihm versehen können. Er war ganz blackschwarz, nur der stattliche Schnauzbart war ein bischen graumeliert, und wenn er die Augen verdrehte, dann stach das Weisse durch die schwarzen, buschigen Brauen hervor, die ihm über die Lider hingen, abstossend, einfach hässlich.

Und eine Kläffe hatte er, grell und ohrenzerreissend. Alle Passanten schrie er an mit seiner frechen Gassenjungenstimme, gegen die das Gebelle des Sultan vom Fink-fleischer wie Hochdeutsch klang, und namentlich auf die Damen vom Stift hatte er es abgesehen — sobald sich nur eine sehen liess, fuhr er zur Hausthür heraus, stand mit festvorgestemmten Vorderbeinchen und schrie und kläffte, als ob ein Beelzebübchen in ihm sich nicht genug ausschimpfen könnte über die würdigen, stillen Kreuzträgerinnen. Und so die ganze Nacht hindurch. Wenn nur draussen jemand vorbeiging, ein Gekläffe und Gebelle, oder wenn sich die Hühner und Gänse im Stall regten, ein Gebelle, dass der Künethschneider allemal entsetzt aus dem Schlafe auffuhr, das „Linerle" fing an zu schreien, Azorl flüchtete vor dem Wurf des Pantoffels unter das Bett, der Küneth stand auf, nahm sein Tochterchen auf den Arm, und nun begann die Beruhigungstour vom Ofen ans Fenster, vom Fenster an den Ofen, bis „Linerle" wieder schlief und Azorl mit einem bescheidenen Wimmern in seine Ecke neben dem Ofen kroch. So peinigte er alle Menschen durch den vorlauten Wohlklang seiner Stimme.

Dabei war er auch noch dumm. Er konnte gar nichts, nicht Pfotegeben, nicht Aufwarten, nicht auf den Hinterbeinen gehen. Und alle Azorl im Dorf konnten doch was, manche sogar sehr viel. Meissdörfern seiner konnte schwimmen und aus dem Wasser apportieren, Schmidt seiner überschlug sich bei einem Luftsprung, Ludwig seiner antwortete mit einem freudigen Bellen, wenn ihm der Ludwig zutrank, und gar dem Apotheker seiner, der holte seinem Herrn aus der Kneipe den vergessenen Spazierstock oder das Taschentuch. Aber dem Künethschneider seiner war zu dumm, rein gar nichts konnte er.

Was hatte ihn der Künethschneider geprügelt, manchmal den ganzen Sonntag-nachmittag, aber es half nichts, und durch die vielen Schläge wurde der Hund auch noch scheu. Er ging immer um die Menschen herum, wie ein würdiger alter Junggeselle um seinen Jugendfreund, der sich mit 60 Jahren noch in das süsse Joch der Ehe begeben hat, nur wenn er so zwei, drei Schritt davon weg war, stutzte er seine kurzgeschnittenen Ohren und das kleine dicke Sterzel und „kleff, kleff" immer los ging das Gebelle. Nur mit dem „Linerle" hielt er so ziemlich Freundschaft. Die schlug ihn nie, und wenn sie ihn einmal bei seiner zottigen, unregelmässigen Mähne packte, entrang sich ein halb-

unterdrücktes Knurren befriedigter Anerkennung, wie ein Dank für so viele Liebe, seiner sonst so geängstigten Brust.

Sein anderer Freund war der Professor Stöckel. Ja, der Professor Stöckel. Der Professor Stöckel kam jedes Jahr im Juni und blieb bis zum September. Der Professor Stöckel war ein einsamer, alter Mann, der eigentlich Philologe war, seitdem er aber keinen Unterricht mehr gab vor den Spötterbänken des königlichen Gymnasiums zu Würzburg, da erwachte nach und nach eine alte Liebhaberei aus seiner Schülerzeit, sie gewann Macht über ihn, und bald hatte er nur noch Sinn für Kryptogamen und deren Bewohner aus der Tierwelt. Während er im ganzen Jahre seine Zeit zwischen Zeitungslesen und Stammtisch zubrachte, kam er vom Juni bis zum September und suchte an allen Waldsteinen, allen Mauern, allen Strassengräben nach Farren, Flechten, Algen, Pilzen, Moosen, Bärlappen, Schachtelhalmen und wie das Zeug noch alles heisst.

Der Professor Stöckel war Azorls Freund. Warum? Das wusste kein Mensch, nicht einmal der Professor Stöckel selber. Einmal hatte nämlich der Professor im Walde dagestanden, mit der Brust an eine Felsecke gelehnt, die Brille auf die Stirn geschoben, und hatte mit den langen Nägeln des Daumens und des kleinen Fingers, die ihm gewissermassen als Miniaturspaten dienten, ein seltsames, schwarzes Gewächse mit blassgelbem Rande, das wie ein Stückchen alten Papiers auf dem Stein klebte, loszuklauben gesucht. Da hörte er plötzlich neben sich ein leises Rascheln, wie er sich halb erschrocken umsieht, steht ein kleines, struppiges Hündchen da — und beruhigt, hatte der Professor weiter nichts gesagt als „Azorl“, und der milde Ton seiner Stimme hatte Azorl gerührt, er hatte nicht gebellt und nur ein bischen mit dem Stutzschwanz gewackelt und war langsam davongegangen, voll von Verwunderung, dass ein grosser, erwachsener Mensch ihn nicht geschlagen, nicht getreten, nicht geschimpft, nicht angeschrieen hätte. Freilich, es war ja der Professor Stöckel.

Seitdem sah man sie als Freunde an.

An einem schönen Sonntag Nachmittag sollte Azorl wieder unterrichtet werden. Der Künethschneider sass mit einem hübschen, dünnen Stöckchen in der Hand auf der steinernen Bank am Häuschen, das „Emerle“ kauerte mitten auf der Strasse und löffelte mit einem breiten Löffel ohne Stiel in dem schönen, dicken Strassenstaub herum. Des Künneths Stöckchen diente Erziehungszwecken an Azorl — erstens sollte er darüber springen, zweitens aber kriegte er Prügel damit, weil er's nicht that. Der Küneth hielt ihm ein winzig kleines Stückchen Zucker hin, das er gar so gern frass, und rief einmal über das andere „Hopp, hopp, Azorl, hopp!“ Aber wozu sollte denn Azorl hoppen, wenn er doch viel bequemer unten durchkriechen konnte. Dann setzte es allerdings jedesmal den Stock — schwupp — aber tüchtig, und den Zucker gab's auch nicht, der Küneth nahm nun vielmehr den Zucker in die Linke und den Stock in die Rechte und „Hopp, hopp, Azorl, hopp!“

Da ging der Professor Stöckel vorbei. „Guten Tag, Herr Küneth!“ „Guten Tag, Herr Professor!“ „Na, kann er denn schon was?“ „Ach nein, Herr Professor, das Vieh ist zu dumm.“ „Na, Adieu!“ „Adieu, Herr Professor!“

Der Professor Stöckel nahm seinen grossen schwarzen Schlapphut herunter und wischte sich den Schweiss von der Stirn, denn es war Ende Juli und beinahe unangenehm schönes Wetter. Dann guckte er wieder mit Sammeleifer an den Felswänden auf der einen Seite der Strasse hin, ob da nicht Farren, Flechten, Algen, Pilze, Moose, Bärlappen und derlei Zeug wüchsen. Es war immer dasselbe.

Auf der Strasse von Himmelkron her rollte ein leichter Zweispänner, der Staub auf der Strasse war so dick, dass man kaum hörte, wie er über die Mainbrücke fuhr.

Der Professor ging ganz langsam Schritt vor Schritt und suchte. Es war aber immer dasselbe, die zierliche Mauerraute, das stilvolle Frauenhaar, die Milzfarren, der Kohlmund, die weichen, vollen Polster des Bartmooses, die Lappenflechte und die flachen, schwarzen Stücken der Felsenscheibenflechte.

Von weitem hörte er immer noch den Künethschneider „Hopp, hopp, Azorl, hopp!“ Wenn er sich einmal umblickte, sah er noch, wie Azorl gerade unter dem Stock durch

kroch und wieder weidlich geprügelt wurde, das Linerle kauerte noch immer auf der Strasse und löffelte seinen feinen grauen Staub.

Wie er so an dem Felsen hinsuchte, fiel ihm plötzlich eine Flechte auf, ganz unten am Stein im Strassengraben. Das schien eine ganz neue, ungeahnte zu sein, das musste er sich doch näher ansehen, ein schwarzes, bandförmiges Gewächs, zwei, drei Zoll lang, wie zurecht geschnitten — seltsam — das stand ja gar nicht im Lehrbuch.

Er stieg langsam und bedächtig hinab in den Graben, in dem der kleine Mann nahezu versteckt wurde. Und siehe, was fand er — eine schöne, dicke, fette Wurstschale, die ein aus dem Dörfchen kommender Handwerksbursche bei seinem wandelnden Frühstück mit generöser Handbewegung in den Graben geschleudert haben mochte. Der alte Professor Stöckel lachte herzlich, und da fiel ihm Azorl ein. Rasch richtete er sich aus dem Graben auf und rief „Azorl, Azorl!"

Aber er hatte kaum beachtet, dass im selben Augenblick der Zweispänner dicht hinter ihm war.

Wie die Pferde, ein paar junge, frische Tiere, plötzlich den schwarzen Gegenstand neben sich auftauchen sehen und die lauten Rufe hören, bäumen sie sich kurz auf, und dann geht's — mag auch der Kutscher in die Zügel reissen und sich stemmen — die Strasse hinauf.

Der Küneth springt in die Höhe und schreit „Linerle!"

Die Pferde schwenken thatsächlich herüber nach dieser Seite.

Und kaum hat das Linerle sich aufgerichtet, da sind auch die wilden Tiere schon da.

Azorl, der den Ruf des Professors kaum gehört hat, springt ihnen kläffend entgegen. Aber es ist zu spät. — Da — ein Stoss mit dem dicken, struppigen Kopf, das Linerle fällt ein, zwei Schritte zur Seite, über Azorl weg Hufe und Räder, keine Spanne weg vom Linerle.

Der Wagen saust die Strasse hinauf.

Auf dem Staub liegt das Hündchen mit zertretenem Kopf und zerfahrenem Leib, es war gleich tot.

Der Professor Stöckel kommt herangegangen, immer noch die fette Wurstschale in der Hand. Der Küneth stellt den Stock in die Ecke, wischt sich über die Augen, nimmt den zerfahrenen Körper auf den Arm, sein Linerle mit der anderen Hand, geht ins Haus und hat kein Wort gesagt.

Wie er unter der Thür ist, lässt der Professor mechanisch die Wurstschale fallen, geht ihm nach, streichelt mit der Hand das tote Tier und sagt milde und zärtlich, wie immer, nichts als „Azorl, Azorl!"

Die Ghaselen.

Mit Gold belasteten Kamelen,
Die langsam sich mit durst'gen Kehlen
Durch heissen Wüstensand hinschleppen,
Vergleicht ein Weiser die Ghaselen.
Ihr hoher Gang, ihr seltsam Aussehen
Scheint uns vom Tigris zu erzählen,
Von Muselmännern und Moscheen,
Von marmornen und gold'nen Sälen,
In denen schöne Sultanstöchter
Mit dem Kalifen sich vermählen.
Sie bringen Teppiche und Datteln
Und echte Perlen und Juwelen,
In vollen Truh'n die Wüstenschiffe,
In schönen Worten die Ghaselen.

L. Wulff

Mitgefühl.

Immer, jedoch vor allem bei Festen, zeige Erbarmen:
Feiertage der Reichen sind Trauertage der Armen.

L. Wulff

Die Kastilianerin.

Wo der Ebro durch Kastilien
Seine Silberarme streckt,
Liegt das Städtchen Arguano,
Zwischen Bergen still versteckt.

Gold'ne Menschen, gold'ne Saaten
Freundlich drauf die Sonne schaut —
Doch, der Krieg tritt rasch zu Boden,
Was der Friede langsam baut!

Wilde Horden sind gekommen
Mordend über Welschland her,
Eingeäschert liegt das Städtchen
Und die Städter sind nicht mehr.

Aber dort ein Weib sitzt fröstelnd
Unter Mauerwerk im Wind,
In dem Herzen Hass und Trauer,
Auf dem Arm das kranke Kind. —

Wohl erschrickt sie, doch ihr Auge
Leuchtet gar unheimlich auf,
Als schon wieder neue Truppen
Lärmend zieh'n das Thal herauf.

„Weib, sag an, wo ist dein Gatte,
Sprich, wo sind die Brüder dein?"
„Habt sie selber ja erschlagen!
Stosst doch zu Was schont ihr mein?"

Nichts da stossen, schöne Minka!
Küssen, trinken wollen wir
Der Umarmung sich entwindend
Knirscht die Ärmste „Folget mir!"

Und sie zeigt der wilden Menge
Einen Schlauch, gefüllt mit Wein,
Und mit Jauchzen giessen jene
In die Kehlen ihn hinein.

„Gieb auch deinem Kind zu trinken!
Weib, nimm hin und trink auch du!"
Und sie giebt dem Kind zu trinken,
Trinkt dann selbst der Rotte zu.

„Ah doch, Rache! Endlich Rache! —
Weh mir, Kind, wo blieb dein Rot?"
Und vor schon verglasten Augen
Sinkt sie zuckend in den Tod.

L. Wulff.

Bücherbesprechungen.

Im April. Lustspiel aus den vierziger Jahren von Walter Harlan Constantin Wilds Verlag in Leipzig.

Personen Heinrich von Puttkamer, Luitgarde, dessen Gattin, — Johanna, seine Tochter, — Otto von Bismarck Schönhausen usw. Spielt auf pommerschen Gütern im April 1847 Also lasen wir nicht ohne Misstrauen an der Spitze des Buches, denn so interessant die auftretenden Personen uns allen auch gewiss sind, so bedenklich haben sich doch die Lustspiel-Episoden aus dem Leben grosser Helden der Weltgeschichte erwiesen. Solch Anekdotenkram würdigt gewöhnlich die heroischen Gestalten herab, arbeitet mit ihren Bonmots und spekuliert auf die Wirkung der Popularität dieser ihrer Figuren. Aufs angenehmste wurden wir überrascht, in Walter Harlans Lustspiel einen im ganzen geglückten Versuch zu entdecken, durch treffende Charakterzeichnung und ernste Entwickelungskonflikte wirklich künstlerisch zu fesseln. Der Charakter Bismarcks ist mit ziemlich umfassender Individualisierung gezeichnet, seine kräftige, gesund derbe Natur kommt gut zur Geltung, dazu gesellt sich in besonderer Betonung seine Thatenlust. Auf seinem pommerschen Gute verzehrt er sich in Langeweile, während in Berlin

die Eröffnung des Vereinigten Landtages [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] erworben.

Hamburger Literaturblatt.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berliner Konzertleben. Die Sintflut der Berliner Konzertsaison ist über uns hereingebrochen. Wenn hierbei etwas Neues, Originelles geboten wird, so bedarf dies rühmender Anerkennung. Diesmal besteht das „Neue" in der Wiedergabe ausgegrabener alter Musik, die Reinhold Hoffmann und Gertrude Lucky unter der Benennung eines „Historischen Programms" im Bechsteinsaal zu Gehör gebracht. Ein musikgeschichtlicher Überblick und kurze Biographien der betreffenden Komponisten hat der Konzertgeber dem Programmbuche beigefügt. Man weiss, dass die alte Musik die meisten technischen und koloristischen Schwierigkeiten bietet, um so grösser ist der Erfolg, den die Konzert-

geber auch durch ihren gesanglichen Vortrag hatten. Die Werke datierten zurück bis ins 16. Jahrhundert, beginnend bei Jacopo Peri, dem Begründer der Form der Oper im Jahre 1560 in Florenz. Mit Spannung und Interesse darf Berlin nach dem Erfolg des ersten Konzertes den zwei folgenden entgegensehen. A. S.

Altenburg. Zum Besten der Amalienschule gaben die Leipziger Künstler Frl. Borghild Holmsen, Frl. Gondar, Herr Konzertmeister Hilf und Herr Hofopernsänger Voigt ein sehr gut besuchtes Konzert im Concordiasaale am 12. Oktober. Herr Konzertmeister Hilf erzielte mit dem Konzert Allegro von Bazzini, Sonate, D dur von Borghild Holmsen, Romanzen von Bruch und Holmsen, Canzonetta von Godard und Hausers ungarischer Rhapsodie einen glänzenden Erfolg. Der treffliche Künstler wusste alle Schönheiten der zum Vortrag gebrachten Tonschöpfungen bis in das kleinste darzulegen und ihm wurde wiederholte Male rauschender Beifall gezollt. Die norwegische Komponistin Frl. Borghild Holmsen, die in Herrn Konzertmeister Hilf einen unvergleichlichen Interpreten ihrer Werke hatte, zeigte sich als eine vortreffliche Pianistin. Von ihrer Sonate gefiel uns besonders der zweite Teil mit der schönen nordisch angehauchten Cantilene und das Allegro scherzando mit seinen lebhaften, einschmeichelnden Motiven. Auch ihr Lied primula veris und die von Herrn Hilf mit Innigkeit vorgetragene Romanze zeugen von schöner Empfindung und wurden mit vielem Beifall aufgenommen. Frl. Gondar hatte Lieder von Riedel, Mozart, Rubinstein, Löwe, Brahms und Holmsen gewählt und erzielte, besonders durch ein schönes pianissimo, gute Deklamation und Innigkeit des Vortrages einen schönen Erfolg. Der hier wohlbekannte Sänger Herr Voigt trug den Prolog aus „Bajazzo" von Leoncavallo, sowie Lieder von Schubert, Fielitz, Loreberg und Piettrich, mit klangvoll schöner Stimme und feiner Nüancirung vor, auch ihm wurde lebhafter Beifall zu Teil. Herr Rudolf Zwintscher begleitete die Soli von Herrn Hilf und die Lieder von Herrn Voigt in seiner bekannten trefflichen Weise. Herr Kommerzienrat Blüthner hatte einen sammetweichen, herrlichen Flügel zur Verfügung gestellt.

Darmstadt. Mit einer Aufführung von Händels „Josua" eröffnete der Musikverein die Konzertsaison 1896/97, die allen Anzeichen nach überaus lebhaft zu werden verspricht. Das Oratorium, das nun bald sein 150jähriges Jubiläum feiern kann, gehört, trotzdem es musikalisch durch Eigenart in Form und Inhalt nicht zu den hervorragendsten zu rechnen ist, zu den beliebteren des Altmeisters, auf das Vereine, die über wirklich tüchtige Chorkräfte verfügen, immer wieder gerne zurückgreifen. Auch heute lag der Schwerpunkt der Aufführung in den Chören, die unter Herrn Hofkapellmeister de Haans Leitung sehr

präzis, markig und klangvoll sangen. Unter den Solisten ragte W. Fenten aus Düsseldorf als „Kaleb" hervor. Für die Titelpartie erschien Herr H. Scheuten aus Köln nicht stimmkräftig genug, indessen Frl. Mathilde Haas aus Mainz (Othniel) durch die klangvolle Macht ihrer sonoren Altstimme imponierte. H. S.

– In dem I. Hofmusikkonzert betrat eine mit Hilfe Bayreuths rasch berühmt gewordene Gesangsgrösse, Frau Ellen Gulbranson zum erstenmal unsere Bühne. In der Antrittsarie der Elisabeth („Tannhäuser"), sowie in der Wiedergabe der Schlussscene aus der „Götterdämmerung" erwies sich die im Besitz einer voluminösen Sopranstimme sich befindende Künstlerin als eine Wagnersängerin von hohem Rang, wenn sie auch, was die Durchgeistigung des Stoffes bis auf den letzten Rest betrifft, die berühmten Wagnersängerinnen, wie z. B. eine Rosa Sucher, nicht ganz erreicht, der sie dagegen an stimmlicher Frische überlegen ist. Frau Gulbransons hervorstechendster Vorzug ist die Grösse und Schönheit des Tons und die sinnvolle Art der allerdings durch den Accent der Ausländerin etwas beeinträchtigten Deklamation, welche Eigenschaften ihr den Platz weit über den Durchschnittskünstler sichern. Die etwas gesucht pikanten, aber sehr stimmungsvollen Lieder mit Orchesterbegleitung von Edv. Grieg, von welchen eines die Künstlerin in schwedischer Sprache sang, fanden grossen Anklang. Die Künstlerin wurde durch vielfache Hervorrufe gefeiert. Herr Ludwig Zimmermann, der neue Konzertmeister unseres Hoftheaters, erwies sich durch Interpretation des Konzerts von Saint-Saëns als Virtuose von verblüffender Technik. H.

Freiberg (Sachsen). Das erste Konzert des unter Leitung des Domkantors und Musikdirektors Anacker stehenden „Musikvereins“ brachte in seinem ersten Winterkonzerte Beethovens Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt“ sehr lobenswert zu Gehör, darauf folgte Robert Schumanns Musik zu Manfred, wobei der R. Pohlsche verbindende Text von Direktor Dr. Neumann und Frl. Milly Wichmann vom hiesigen Stadttheater gesprochen wurden. Chöre und Orchester (die Stadtkapelle) hielten sich sehr brav, und so kam eine würdige Aufführung des schönen Werkes zustande, das freilich dem künstlerischen Geschmacke unseres Publikums nicht allenthalben zuzusagen scheint.

Hannover. Zwei ausgezeichnete Mitglieder der Dresdener Hofoper, Frl. Ottermann und Herr Perron, hatten in einem von der erstgenannten Dame veranstalteten Konzert am 16. Oktober einen grossen Erfolg.

Pirna. Die königlichen Kammermusiker Herren Elsmann, Schramm, Spitzner und Nusser veranstalteten unter Mitwirkung des Herrn Robert Handke vom hiesigen königl. Seminar am 7. Oktober im Kaiserhof ihren ersten Quartettabend. Die Künstler brachten das Quartett Dmoll von Antonio Bazzini, ein Klavierquartett (Esdur, Manuskript) von Hugo Heyl und das Haydnsche Kaiserquartett in durchaus mustergiltiger Weise zu Gehör.

Theater (Oper).

Frankfurt a. M. Ellen Gulbranson sang jüngst unter jubelndem Beifall des enthusiasmierten Publikums die Brünnhilde in „Walküre" und „Götterdämmerung".

Hamburg. Ignaz Brülls Oper „Gloria" sowie Emil Hartmanns „Runenzauber" haben hier einen grossen, wohlberechtigten Erfolg gehabt.

München. Im Theater am Gärtnerplatze erzielte Johann Strauss' neue Operette „Waldmeister" den hübschen Erfolg, den sie bisher überall gehabt hat. Konrad Dreher bot als Professor Müller eine Glanzleistung, auf seine vom Textfabrikanten angeordnete Verlobung mit Jeanne, der Gesellschafterin der Sängerin Pauline, verzichtete er in einer ernsten Coupletstrophe.

— Wilhelm Kienzls „Evangelimann" hatte hier bei der am 18. Oktober erfolgten Erstaufführung einen grossen Erfolg. Am selben Tage ging die Oper auch in **Stuttgart** mit demselben Erfolge erstmalig in Scene.

Prag. Im böhmischen Nationaltheater wurde die Oper „Die istrianische Hochzeit" des österreichisch-italienischen Komponisten „Anton Smareglia" mit grossem Erfolge zum erstenmale aufgeführt.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Im „Neuen Theater" wurde ein lustiger Schwank „Bocksprünge" von P. Hirschberger und C. Kraatz gut aufgenommen.

München. Ein einaktiges Drama „Thürmers Weihnachtsfest" von Clara Ziegler ist von unserem Hoftheater zur Aufführung angenommen worden.

Personalien.

Heinrich Welckers, unseres Mitarbeiters Drama „Es war ein Traum", von dem wir bereits in einer früheren Nummer berichteten, dass es am Kgl. Gärtnerplatz-Theater in München zur Aufführung angenommen worden sei, wird daselbst Anfang November in Scene gehen. Herr Carl Wiene vom Kgl. Hoftheater in Dresden ist für die Rolle des Robespierre von der Direktion gewonnen worden. Das Stück ist fernerhin von Paul Lindau für das Herzogliche Hoftheater in Meiningen, von Herrn Prasch für das Berliner Theater, von Herrn Treutler für das Stadttheater in Zürich zur Aufführung angenommen worden. Der Titel des Dramas wird voraussichtlich eine Änderung erfahren, welche bei der in Vorbereitung befindlichen, wiederum bei Herm. Haacke, Leipzig, erscheinenden zweiten Auflage des Buches berücksichtigt werden wird.

Verschiedenes.

— Im Troppauer Archive des Deutschmeisterordens sind zwei bisher unbekannte Märsche von Beethoven aufgefunden worden, die der Meister s. Zt. dem als Hochmeister des Ordens fungierenden Erzherzoge gewidmet hat.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 7.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C W

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Leipzig, den 7. November

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12830), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 7.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Die Kunst Sven Scholanders. II. Liederabend 24. Oktober 190[illegible]. Kunstsänger ist er nicht, so hört man — was ist er denn? Er interessiert, er amüsiert, dann wird man gefesselt, gerührt, erschüttert, und was das wunderbarste ist, man kann ihn nicht vergessen, man sehnt sich zurück nach seinen warmen, herzlichen Tönen, nach dem Klange seiner Laute und sieht man erst ein, es war eine Kunstleistung hohen Ranges, die man erlebt hat. Und doch ist es schwer, Scholander in der Ästhetik unterzubringen.

Fechner, in seiner Vorschule der Ästhetik, nennt einmal (I, 118 ff.) als eine vorteilhafte Verbindung verschiedenartiger Künste — die Bänkelsängerei. So lächerlich diese Art des Gesamtkunstwerkes uns scheint, so wert ist sie der Untersuchung. Die Psychologie der Kunst lehrt uns, dass das Kunstwerk aus der Phantasie stammt, die belebt und durchdrungen ist von dem innersten Lebensquell der Seele. Je grösser das Gebiet ist, das die künstlerische Phantasie auf einmal zu beherrschen trachtet, desto mehr muss die innere Kraft in die Breite auseinanderströmen, oder aber, soll die Einheit und Konzentration erhalten bleiben, so muss die Phantasie sich mit den einfachsten Mitteln der Darstellung begnügen. In den ausgebildeten Kunstwerken, vorzugsweise in der Oper, lassen wir es uns gern gefallen, dass die Aufmerksamkeit gespalten wird, dass wir bald das Auge, bald das Ohr, bald die dichterische Phantasie künstlerisch befriedigen. Aber wenn wir uns genau beobachten, so tritt ein wirklich erschöpfender Genuss gleichzeitig nach allen Seiten hin nie ein, auch die Erinnerung kann einen wirklichen Gesamteindruck nicht zurückrufen, aus dem einfachen Grunde nicht, weil das psychologisch unmöglich ist. Das Gebiet ist zu gross, um mit voller Kraft auf einmal erfasst zu werden. Damit ist aber dem naiven Gemüte der Volksseele nicht gedient. Wie ein Blitz muss ihr das ganze künstlerische Ereignis auf einmal in der Phantasie stehen, sonst ist sie nicht ergriffen, nicht befriedigt. So stellt sich der gaffenden Menge die Mordthat der Bänkelsänger dar. Mit wenig krassen Worten, mit einfachen, eindringlichen Tönen, mit plumpen bildlichen Andeutungen wird die gesamte Phantasie zur eignen Produktion angeregt, das schauerliche Drama wird im Hörer lebendig. Die rohe, kindliche Darstellung reicht gerade hin, dieses Phantasieleben zu erwecken, ohne die Aufmerksamkeit nach einer Seite hin besonders gefangen zu nehmen und von dem Ganzen abzuziehen.

Dies ist der künstlerische Kern dieser niedrigsten Volkskunst. Wir finden daran keinen Geschmack, die Mordthat schreckt uns kaum, wir lachen über die kindische Kunstform. Unsere Bildungsverhältnisse sind eben andere geworden. Aber die psychologischen Verhältnisse sind dieselben geblieben, und wie die Kinder, wie das kindliche Volk dort, so werden wir hier gefesselt und gepackt von einem ähnlichen vielseitigen Kunstwerke, das uns Scholander auf einer ungleich höheren Stufe des Geschmackes darbietet. Auch er singt anspruchslose Melodien, mit schlichten Texten und stellt seinen Stoff nicht bildlich zwar, aber mimisch mit sehr einfachen Mitteln dar, und doch [illegible] gerade deshalb und weil alles, was er giebt, aus dem tiefen Quell des künstlerischen Lebens kraftvoll entspringt, erreicht er eine ungeheure, konzentrierte Wirkung auf unsere Phantasie. In Deutschland ist eine solche Vortragskunst unbekannt. Unser Naturell ist zu wenig auf das Mimische angelegt, auch von begabten Sängern des Volkes werden unsere Volkslieder nicht mit Gesten vorgetragen. Der Chorgesang ist für uns charakteristischer, wo jeder das beliebte Lied mitsingt und sich im Innern dabei denkt

Dr. Martin Seydel.

Winderstein-Orchester. III. Konzert.

Ludwig Weber.

III. Bertrand Roth-Matinee.

arbeiten trotz aller ins Auge springenden äusseren Vorzüge des Spieles des Herrn Roth kann ich mich mit seinem Vortrage nicht ganz versöhnen. [illegible] wenn H. Roth seine Interpretation [illegible] und [illegible] wissen will, dann [illegible]

[illegible]

durchaus [illegible] aber einheitliche individualisierende Behandlung zu Teil werden lässt.

Ludwig Weber.

Neues Theater. 25. October 1896. Cherubini: „Der Wasserträger". Unter Lortzing's vorhergehendem „Bajazzo" ging am Sonntag den 25. October Cherubini's selten gehörter „Wasserträger" über unsere heimische Bühne. [illegible]

[illegible]

[illegible] Carl Bruggemann.

[illegible] dieses und Vollkommenste was Mme Adam bot, war entschieden der zweite Akt.

[illegible] nichts Manieriertes war da im Spiel, nichts Konventionelles, [illegible]

[illegible]

Böhmisches Streichquartett. I. Konzert. [illegible] Charakteristik der scharf umrissene dritte Satz Allegro ma non [illegible]

Hohlfeld-Konzert. [illegible]

ungarische Rhapsodien — No. 14 gelang ihr besser als No. 6 —, No. 2 aus den Konsolations und das Nokturno Liebestraum von Liszt, alles auf einem Programm, zeigen die Hauptrichtung ihrer künstlerischen Bestrebungen. Auch sonst spielte sie nur moderne Klaviersachen, an denen allein höhere künstlerische Fähigkeiten sich schwer zeigen und noch schwerer entwickeln können. Die Bearbeitung der Bachschen Toccata und Fuge D moll von Tausig, ein Tonidyll „Verschwiegenes Glück“ (Manuskript) von Mühldorfer, Godards B dur Mazurka und den Walzer Op. 69, 1 von Chopin. Letzterer gefiel uns am besten; er war durchweg zart und rhythmisch gehalten und frei von den unklaviermässigen Extremen, die man gern in Chopin hineinträgt. Die Sängerin, Frau Martha Hohlfeld aus Leipzig, besitzt eine sympathische, klare Sopranstimme, mit der sie gewiss ungleich mehr wirken könnte, wenn sie nicht jeden Ton und jedes Wort gleichmässig zart und zu zart auffasste. Ihre zahlreichen Lieder fanden ein dankbares Publikum. Sie singt mit Liebe gute Sachen von Caldara bis zu den neuesten Meistern. Dass es Werke giebt, aus denen die Gottheit zu uns spricht, wie Brahms' kolossales Lied „Muss es eine Trennung geben“, ob sie wohl davon eine Ahnung hat? Freundlichen Gesängen wird sie mehr gerecht, wie Mendelssohns Lied von Jugend und Rosenzeit und der umstrittenen kleinen Komposition von Bach oder Giovanni „Willst du dein Herz mir schenken“. Der Nussbaum von Schumann muss inniger, Jensens Frühlingsnacht mit mehr Schwung vorgetragen werden. Ein Lied (Manuskript) von P. Klengel, in dessen bewährten Händen die Begleitung der Gesänge lag, „Im Grase thaut's“, brachte sie hübsch zur Geltung und musste das dankbare und musikalisch fein gearbeitete Stück wiederholen. Dr. Seydel.

Musikbesprechungen.

Max Hesses illustrierte Katechismen. Band 21. Katechismus der Akustik von Dr. Hugo Riemann. Der bekannte und verdienstvolle Musikgelehrte will mit dem vorliegenden Büchlein eine Lücke in der theoretischen Bildung unserer Musiker ausfüllen und ihnen einen tieferen Einblick in die Probleme der Lehre vom Schall und ihre mathematisch-physikalische Begründung ermöglichen. Diese für eine kurze Behandlung ungemein schwierige Aufgabe löst Dr. Riemann mit der ihm eigenen Leichtigkeit durch klare Einteilung des Stoffes und jene knappe Form der Darstellung, die alles Wichtige angiebt, ohne über nebensächliches ein Wort zu verlieren.

Band 20. 3. Katechismus der Musikgeschichte von Dr. Hugo Riemann. Das ist eigentlich kein Katechismus mehr, sondern ein Handbuch, aus dem der Schüler alles für ihn Wissenswerte entnehmen, aus dem aber auch der perfekte Musiker mancherlei Anregung zu schöpfen vermag. Bei aller Genauigkeit in der Behandlung des umfangreichen Stoffes hält sich die Sprache des Verfassers doch von lehrhafter Trockenheit fern, und er weiss stets zu interessieren. Zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele geben dem vortrefflichen Buche einen besonderen Reiz. F. A. G.

Neue Musikalien. Drei Sonatinen für Klavier zu vier Händen von Alban Förster, Op. 141. Drei Klavierstücke für die linke Hand allein von Otto Klanwell, Op. 34. Beide Werke sind im Verlage von Heinrich am Ende, Köln a. Rh. — Leipzig, erschienen und dienen pädagogischen Zwecken. Die Sonatinen Försters, von denen mir die dritte, in G dur, vorliegt, sind für Anfänger bestimmt, bieten bei gefälliger und frischer Melodieführung für den Spieler anregende Aufgaben und erfreuen, wie z. B. im Andante, durch Wärme oder gelegentliche weniger landläufige Modulation. Der dritte Satz, ein rhythmisch fesselndes Allegro scherzando, hat mir am besten gefallen. Die Kompositionen von Otto Klanwell wenden sich an schon weiter fortgeschrittene Schüler, denen sie zum Teil ziemlich schwierige, aber durchweg dankbare Aufgaben bieten, die bei allem Klangreiz und allem Streben nach origineller Erfindung ihre instruktiven Ziele nie aus den Augen verlieren und zugleich bildend auf den musikalischen Geschmack des Schülers wirken müssen. Sowohl das gehaltvolle Impromptu in As dur wie die elegische, harmonisch interessante, nur zuweilen etwas unbequem liegende Melodie und das muntere und anmutige Scherzino lassen überall den vornehm denkenden Musiker und erfahrenen Lehrer durchblicken, so dass man dieses Opus wie auch die Alban Förster'schen Sonatinen den Klavierpädagogen zum Gebrauch beim Unterricht wohl empfehlen kann. W. A.

Berühmte Isolden.

Zur Aufführung von „Tristan und Isolde" am Leipziger Stadttheater am 21. Oktober.
Von Dr. W[illegible].

Die beiden Künstlerehepaare Schnorr von Carolsfeld und Vogl sind es, deren Namen uns auf das engste mit der Geschichte und dem Geschicke von Richard Wagners „Tristan und Isolde" verbunden entgegentreten. Das tragische Schicksal Ludwig Schnorrs von Carolsfeld, des berühmten vom Meister geradezu vergötterten Trägers der männlichen Hauptrolle bei der ersten nur einmaligen Aufführung des „Tristan" im Juni des Jahres 1865 am Münchener Hof- und National-Theater, ist ja unserem sich immer mehr und mehr mit Wagner befassenden Publikum zur Genüge bekannt geworden, als dass ich es an dieser Stelle noch einmal zu wiederholen brauchte. Nach dem kaum 3 Wochen später in Dresden erfolgten Ableben des ersten Tristansängers stand ein weithin sichtbar in der Reihe der Kunst leuchtender Thron verwaist da, und Wagners Meisterwerk geriet eine zeitlang in Gefahr, der Vergessenheit anheimzufallen. Gelüstete es doch keinen der damals lebenden Sänger, das traurige Geschick des „am Tristan gestorbenen" Schnorr von Carolsfeld zu teilen. Dem um die Wagnersche Kunst wie niemand zuvor verdienten Ehepaar Heinrich und Therese Vogl aus München war es vergönnt, volle 9 Jahre später in Weimars geheiligter Kunststätte dem „Tristan" wieder zu neuem und diesmal dauerndem Leben zu verhelfen. Hier, wo fast ein viertel Jahrhundert zuvor der Schwanenritter Lohengrin seinen glänzenden ersten Einzug auf die deutsche Bühne gehalten hatte, fanden am 14., 17. und 21. Juni des Jahres 1874 unter Eduard Lassens Leitung die drei berühmten Neuaufführungen von „Tristan und Isolde" statt mit Vogls in den Titelrollen, Frl. Dotter, einer jetzigen Frau Kommerzienrat Moritz in Weimar, als Brangäne, Herrn von Milde (dem ersten Telramund) als Kurwenal und Herrn Hennig (noch jetzt in Weimar thätig) als König Marke. Vogls „Tristan" ist durch zahlreiche Aufführungen des Werkes in München und anderen Städten Deutschlands, wie Amerikas, insbesondere aber durch die Bayreuther Festspiele von 1886 und 1889, wo Vogl neben Max Alvary der einzige berufene Vertreter dieser Rolle war, schnell berühmt geworden. Er hat ihn bereits über 100mal gesungen und gilt mit Recht noch heute als der eigentliche „Hüter" und Musterrepräsentant des „Tristan", der höchstens in Bezug auf die schauspielerische Seite von Niemanns Leistung zeitweise in den Schatten gestellt worden ist. Frau Therese Vogls „Isolde" darf man zwar in jeder Beziehung dem „Tristan" ihres Gatten an die Seite stellen, doch ist sie in dieser Rolle nie zu der gleichen Berühmtheit gelangt, ähnlich wie die vortreffliche Vertreterin der ersten Isolde, Frau Malwine Schnorr-Garrigues, die als Gesangslehrerin in friedlicher Zurückgezogenheit von der Bühne in Wien ein hohes Alter erreicht hat. Der Grund ist einerseits in Frau Vogls frühzeitigem Rücktritt von der Bühne, andrerseits in dem zufälligen Umstande zu suchen, dass Mitte der 70er Jahre, als der „Tristan" — zunächst allerdings nur langsam — seinen Rundgang über die deutschen Bühnen von Weimar aus begann, an hervorragenden dramatischen Sängerinnen kein Mangel war, die der Frau Vogl an Jugendfrische und Stimmkraft von vornherein überlegen waren und so für die so überaus anstrengende Isoldenpartie wie prädestiniert erschienen. Ich erinnere nur an Amalie Materna, Lilli Lehmann, Therese Malten, Hedwig Reicher-Kindermann, Rosa Sucher, Fanny Moran-Olden, ferner Mitte der 80er Jahre Katharina Klafsky und neuerdings Pelagie Ende-Andriessen. Für den „Tristan" fanden sich ungleich schwerer passende einheimische Vertreter an den verschiedenen Bühnen, daher die sehr verspäteten Aufführungen des Werkes zu Beginn der 90er Jahre an grossen Bühnen, wie Frankfurt und Hannover, und ferner die seltsame Erscheinung, dass ein Wagnersänger par excellence, wie Anton Schott, den „Tristan" überhaupt erst im [illegible]sten Lebensjahre zu studieren begann. Unter sämtlichen deutschen Isolden der Gegenwart gebührt ohne Zweifel die Palme der unvergleichlichen Rosa Sucher. Nicht nur während ihrer langjährigen Thätigkeit in Hamburg und Berlin, sondern ganz vorzüglich auch gelegentlich der Bayreuther Festspiele von 1886 und 1892 hat diese seltene Künstlerin sich

wiederholt als eine veritable „Muster-Isolde“ bewährt, die nachgerade anfängt, für jüngere dramatische Sängerinnen vorbildlich zu sein und in Fachkreisen als das hervorragendste, was Bayreuth an Einzelleistungen je geboten hat, als die Quintessenz des Strebens nach musikalisch- und dramatisch stilistischer Wahrheit bezeichnet wird. Es wäre ein lohnendes und sehr interessantes Schriftthema, in einer Broschüre eine Reihe von ausführlichen Charakteristiken der verschiedenen Isolden zu entwerfen, an dieser Stelle nur soviel, dass der wild leidenschaftlichen Verkörperung der irischen Königsmaid durch stimmgewaltige Sängerinnen wie Fanny Moran-Olden und die uns leider so früh entrissene Katharina Klafsky, die nicht minder hervorragenden, aber in massvolleren Schranken sich bewegenden und zu idealerer Höhe gehobenen abgeklärten Leistungen einer Lilli Lehmann, Therese Malten und Ende-Andriessen gegenüberstehen. Letztere Künstlerin, die seit ihrem Fortgang von Leipzig sich in geradezu erstaunlicher Weise zu künstlerischer Grösse und Bedeutung entwickelt hat, dürfte augenblicklich dem Idealbilde der Isolde am nächsten kommen, da die Konstellation der sämtlichen künstlerischen Eigenschaften der Frau Ende-Andriessen für die Isolde eine hervorragende ist und sie selbst einer Sucher und Malten gegenüber den nicht zu missachtenden Vorzug der Jugendlichkeit und Stimmfrische ins Treffen führen kann. So hat z. B. die Kritik der Künstlerin gelegentlich der letzten Münchener Musteraufführungen einstimmig als Isolde den Preis zuerkannt, trotzdem gerade an dieser Kunststätte, der Hochburg des Wagnertums, in den letzten Jahren neben dem verunglückten Experiment die bisherige Brangäne Frl. Dressler als Isolde auftreten zu lassen, eine Reihe hochbedeutender Sängerinnen mit grossem Erfolg als Isolde gastiert hat, so die Moran-Olden, Sucher, Klafsky, Lehmann, Doxat, Senger-Bettaque u. s. f.

An unserm Stadttheater muss man sich seit dem Weggange der Frau Doxat mit Gästen behelfen, sobald der „Tristan“ auf dem Spielplan erscheint. Dass dies einer grossen Bühne unwürdig ist, braucht wohl nicht erst betont zu werden. Vollends aber wurden Klagen der Entrüstung in unserm Publikum laut, als vor einiger Zeit der Theaterzettel die Ankündigung von dem Gastspiele einer französischen Primadonna als Isolde brachte. Über das voraufgegangene Debut der Mme Ada Adiny von der Grossen Oper in Paris als Valentine ist bereits an anderer Stelle in dieser Zeitschrift berichtet worden, ich habe mich demgemäss hier nur mit der Isolde der genannten Künstlerin zu beschäftigen, welcher Leistung man allgemein mit enormer Spannung entgegengesehen hatte, zumal die Meinungen nach dem ersten Gastspiel sehr divergierten.

Soviel gleich im voraus, dass der Erfolg der Künstlerin am zweiten Abend ein ganz exorbitanter war, weniger allerdings äusserlich geräuschvoll beim Publikum, als moralisch-innerlich bei dem kleineren Teil der Besucher, der Wagner wahrhaft zu würdigen und schätzen weiss. Man stand den ganzen Abend unter dem zwingenden Eindruck einer selten künstlerischen Grossthat und unwiderstehlich hohen Intuition, der gegenüber kleinliche Nörgeleien und rein äusserliche Bedenken in puncto Tonbildung, Schule und Stimmmaterial einfach belanglos und absurd erscheinen. Ich liebe die Vergleiche nicht. Soviel aber steht fest, dass die Isolde bei uns in Deutschland so noch nie verkörpert worden ist. Ich wiederhole nochmals, dass ich keineswegs gegen die in der Presse zur Genüge breit getretenen Fehler in der Gesangstechnik und das nicht zu verdeckende stimmliche Manko taub bin. Bei einer Gesamtleistung von so hoher künstlerischer Qualität halte ich es aber für kläglich und pedantisch, an Einzelheiten die kritische Sonde anlegen zu wollen und darüber die selten harmonische Vollkommenheit und Vollendung des Gesamtausdrucks aus dem Auge zu verlieren. Ich will, ehe ich auf die Leistung näher eingehe, zwei Namen deutscher Künstler nennen, die gleich Frau Adiny von unserem Publikum in zweifacher Weise beurteilt zu werden pflegen: Albert Niemann und Eugen Gura. Ersterer, seit geraumer Zeit von der Öffentlichkeit zurückgetreten, wurde von den einen als komplette Stimmruine betrachtet und verachtet, während andere wiederum ihn bis zu seinem letzten Auftreten als den idealsten Vertreter Wagnerscher Heldenpartien bewunderten, ohne erst viel nach der Beschaffenheit seiner stimmlichen Mittel zu fragen. Das gleiche Schicksal hat Eugen Gura, der Meister im Gesange von Liedern und Balladen, an sich erfahren müssen. Während der Künstler hunderte von Hörern durch seine Kunst ent-

rückt, fehlt es nicht an einem gleichen Kontingent unzufriedener, die wohl gar mitleidsvoll die Achseln zucken, weil ihnen ein Stimmprotz à la Theodor Wachtel oder Heinrich Bötel lieber ist. So auch bei Frau Adiny. Mit dem Namen Isolde oder Brünnhilde verbinden wir von vornherein unwillkürlich den Begriff einer schweren, mächtigen Sopranstimme und vergessen dabei gänzlich, dass das Erfassen, der Vortrag, die Durchgeistigung, die Darstellung und Beseelung bei einer **solchen** Rolle doch die Hauptsache und conditio sine qua non ist. Diese conditio erfüllt Mme. Adiny nun allerdings in einer Weise, welche als einzig dastehend bezeichnet werden muss: sie ist in des Wortes eigenster Bedeutung eine „gottbegnadete" Künstlerin. In der Erscheinung entspricht sie ganz dem Bilde, welches die Phantasie sich von der „wilden, minnigen Maid" entwerfen mag; sie stellt wirklich „Irlands Erbin" dar: die hohe Gestalt mit rotbraunem Lockenhaar ist der Typus der keltischen Rasse, der die irische Königstochter doch nun einmal angehört. Wir sind gewohnt, die Isolde sehr irrtümlicherweise ähnlich der Brünnhilde in germanischer Maske mit goldblonder Haartracht oder gar wie Ortrud als heidnische Altfriesin mit rotblonder Perrücke dargestellt zu sehen. (Die so beliebte schwarze Perrücke der Ortrud ist ein historisch ethnographisches Unding und schmeckt zudem stark nach dem Theaterbösewicht.) Frau Adiny erinnerte als Isolde weit mehr an eine der hoheitsvollen, melancholischen Racine'schen Frauengestalten, wie sie uns Frau Segond-Weber vor kurzem als „Phèdre" so herrlich und plastisch-schön vorgeführt hat. Ihre Isolde ist nicht so sehr eine wilde, zu tobenden Wutausbrüchen geneigte Natur, als vielmehr das seine Leidenschaft zurückdämmende und in sich zu verschliessen trachtende liebende Weib. Gerade dieser Zug trat in der ersten Scene mit Tristan mit herzbezwingender Gewalt zutage. Auf diesen Grundton war die ganze Leistung des ersten Aktes vor dem Liebestrank gestimmt, von dem vorwurfdurchbebten „Brangäne, du?" bis zu dem verhängnisvollen „Verräter, ich trink' sie dir!" Für den Ausdruck feiner Ironie und herben Sarkasmus stehen Frau Adiny nicht bloss einige Töne, sondern eine ganze Skala zu Gebote. Sie weiss in bewundernswerter Weise zu nüancieren und verfügt über eine Fülle von Schattierungen in der Stimme, die unablässig wechseln und uns an die Vielseitigkeit und die Register eines Orgelwerkes gemahnen. Ich möchte beispielsweise an die Verschiedenartigkeit im ironischen Ausdruck gegenüber Brangäne, Kurwenal und Tristan erinnern! Die beiden Stellen an Brangäne „Was hältst du von dem Knechte?" und „dass ihr Blick ihn nur nicht erreiche etc." mit dem schmerzlich verhaltenen „O, er weiss wohl warum" sind weit reservierter, mehr sich selbstironisierend gehalten, als der herausfordernde Spott in den Worten an Kurwenal „Die böt' ihm meine Huld!" Die verfänglich heikle Frage an Tristan „Aus welcher Sorg'?" und die spöttelnde Anknüpfung an dessen Replik „Fragt die Sitte!" : „Da du so sittsam, mein Herr Tristan etc." hatten einen überaus feinen Stich ins Kaustische. Wogegen in dem bedeutungsschweren „Das sag' dir selbst mit leichtem Fug" das rührende Zugeständnis ihrer weiblichen Schwachheit aus Liebe und Mitgefühl und doch zugleich auch eine leise Verachtung, kurz, eine ganze Welt des Ausdrucks lag. Am grössten erschien mir die geniale Künstlerin in der von Todesschauern durchbebten Frage: „Tristan, gewinn ich Sühne von dir? **Was hast du mir zu sagen?**" An der Pforte des Etwas, „von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt", vor der erhabenen Majestät des Todes, des Nähe alle irdischen Schranken vergessen lässt, Aug' in Auge Tristan gegenüber, lag hier das schmerzliche Geheimnis ihrer Liebe sekundenlang frei und offen auf den Lippen des herrlichen Weibes. Lauter Stellen, die von unsern Primadonnen in der konventionellsten Weise sit venia verbo „ausgeschlachtet" zu werden pflegen, hier in einer der grössten Tragödin würdigen Weise interpretiert: man empfand einen Hauch des Geistes des Olympiers von Bayreuth.

Wie nicht anders zu erwarten, vollzog die Künstlerin die Wandlung aus der Angelobten des hehren Irenhelden in Tristans alter ego in der denkbar vollendetsten Weise. Einen gewaltigen Aufschwung nahm ihre Leidenschaft und glücklicherweise sporadisch ihr Organ in der himmelhoch einherstürmenden Stelle: „Die im Busen mir die Glut entfacht" im zweiten Akte. Freude und Schmerz zugleich atmeten die narkotisch berauschenden Liebesgesänge im Tag- und Nachtgespräch, und die ad integrum restituierten Stellen herrlichster Liebesphilosophie von dem Intercalar der Brangäne an „Lausch', Geliebter!"

gelangten tonlich vollendet und mit zu wahrhaft weihevoller Andacht stimmender Inbrunst zu Gehör. Ein Jammer, dass das schwerfällige Organ und Gebahren des Herrn de Grach hier, wie auch schon in dem herrlichen Zwiegesange „O sink' hernieder“, vieles verdarb! Schade, dass die fabelhaften physischen Anforderungen, die die musikalische Ausführung des Liebestods stellt, von der Sängerin nicht ganz befriedigt werden konnten. Ein vollgültiges Äquivalent dafür bot sie aber in der grossen Klage an Tristans Leiche, erschütternder in Gesang und Spiel habe ich diese Scene nie vernommen, man empfand etwas von dem „schneidend Weh“, von welchem Senta zu Erik spricht. Die Nuance, mit einem schwarzen Mantel umhüllt im Hintergrunde des Burghofes in dem Momente zu erscheinen, da Tristan sterbend zusammenbricht, war von tief ergreifender symbolischer Bedeutung und Wirkung und legt beredtes Zeugnis ab für den hohen künstlerischen Intellekt der Gastin.

In Anbetracht dessen, dass Frau Adiny die Isolde bei uns zum überhaupt erstenmale gesungen hat, möchte ich noch auf die stupende Sicherheit und Ruhe, welche die Künstlerin überall zu tage legte, aufmerksam machen, ausser unwesentlichen Textverdrehungen ereignete sich nur ein einziger derberer musikalischer Verstoss in Gestalt eines verfrühten Einsatzes („als für ein fremdes Land“). Bei auch nur geringem Nachdenken wird jedermann Bewunderung empfinden für die Art und Weise, in welcher sich die geniale Sängerin in eine ihr sonst völlig fremde Gefühlswelt hineingelebt und diese in einem Grade zu ihrem geistigen Eigentum gemacht hat, wie er sich bei deutschen Kolleginnen schwerlich findet.

Neben dem illustren Gast verschwanden natürlich unsere einheimischen Kräfte so ziemlich. Besonders betraf dies die für das Tristandrama so bedeutungsvolle Figur des König Marke, der Darsteller der Partie, Herr Schütz trug an der ihresgleichen suchenden Verstümmelung und total falschen Auffassung der Rolle allerdings nicht die geringste Schuld, wohl aber die leitenden Faktoren der Aufführung. Es ist ein hohes Verdienst Moritz Wirths in seiner Schrift „Die König Marke Frage“ (zuerst veröffentlicht in Kürschners Wagner Jahrbuch 1886 im Selbstverlag des Herausgebers), die Bedeutung des „alten königlichen Helden aus der Bardenzeit“ und seine engen verwandtschaftlichen Beziehungen zu Hans Sachs in das richtige Licht gerückt zu haben. Gleich Sachs ist Marke der Held des Dramas, wenn auch auf den ersten Blick nicht immer kenntlich und wie jener, mit einer umfangreichen und dankbaren Baritonpartie ausgestattet. Das Heldentum Markes ist ein negatives, es ist das Martyrium der Entsagung. Dass hierbei die Maske und Haltung, in welcher der Darsteller des Marke erscheint, die Hauptsache ist, hat Moritz Wirth ebenfalls treffend bewiesen. Herrn Schützs Marke war im äusseren viel zu senil, im Gesang und Vortrag viel zu thränenreich sentimental gehalten, eine Auffassung, die auf dem gänzlich verkorksten Verstehen der nimmermehr ernstgemeinten Stelle Isoldens „für Cornwalls müden König beruht.“ Ich bemerke nochmals, dass ich Herrn Schütz hieraus keinen Vorwurf machen kann, da ihm Spiel und Vortrag jedenfalls höhererseits imputiert war. Dazu kommt noch, dass von der nicht sehr umfangreichen Rolle, an der jedes Wort vom Dichter wohl erwogen, und in Bezug auf das „zu viel“ oder „zu wenig“ sorgfältig abgeschätzt ist, über die Hälfte (nämlich im zweiten Akt von circa 200 Takten ganze 90, im dritten dagegen alles, bis auf etwa 12 Takte) zusammengestrichen war. Die am Schlusse so bedeutungsvollen Stellen „Tot denn alles, alles tot“ und „Warum Isolde, warum mir das?“ fehlten gänzlich. Aus dem, was übrig geblieben war, konnte Herr Schütz, der sehr schön sang und mit Verständnis spielte, mit dem besten Willen nichts machen. Dergleichen Willkürlichkeiten im Streichen sind höchst verderblich, da sie im Publikum falsche Ansichten verbreiten und es in der Meinung bestärken, das Gestrichene sei zugleich wert- und belanglos. Wer aber die ungekürzte Marke-Partie und besonders die grosse Klage des 2. Aktes in Bayreuth oder München einmal von Meister Gura mit tiefergreifendem Vortrag und von edler Resignation durchtränkter Stimme gehört hat, wird die Bedeutung dieser mit zu den schönsten zu zählenden, vielfach verlästerten Wagnerschen Heldengestalt zu würdigen wissen. Auch die Rolle des Tristan wies im dritten Akte 5 bedeutungsvolle Striche auf, davon allein 4 in der grossen Hauptgesangsscene „Muss ich dich so versteh'n.“

Ich will auf Einzelheiten verzichten, nur so viel: wenn man hier schon streicht, vielleicht aus Rücksicht auf einen um sein Organ gar zu besorgten Sänger, so soll man ein grösseres zusammenhängendes Stück herausnehmen. „Though this be madness, yet there's method in it!" Aus einem organischen Ganzen aber, wie es der Liebesfluch nun einmal ist, vier einzelne Stücke herauszuschneiden, so dass der Hörer, mag er nun im Textbuche nachlesen, oder mag er zu den Auserwählten gehören, die zum mindesten den Text und die Singstimme auswendig kennen, durch die fortwährenden Sprünge nervös gemacht und an der richtigen Aufmerksamkeit behindert wird, ist sehr verwerflich. Der Heldensänger Herr de Grach gehört zu den Menschen, von denen Schiller sagt, sie wachsen mit ihren grösseren Zwecken; sein Tristan bot im ersten und dritten Akte viel Gutes, wohingegen er in der Liebesscene manches verdarb. Zudem möchte ich den Künstler darauf aufmerksam machen, dass das „Zuviel" an Bewegungen, besonders der Arme im dritten Akte zwar dramatisch wirksam, aber pathologisch unwahr ist. Die Lage des Kranken muss wagerechter sein; derartige Turnübungen, wie Herr de Grach sie ausführte, könnte ein Mann mit einer schweren Brustwunde, wie Tristan, nimmermehr ertragen; erst in den letzten Momenten, wie es die Vorschrift verlangt, hat Tristan sich wirklich auf seinem Lager hoch aufzurichten. Mustergiltig ist in dieser Hinsicht die darstellerische Leistung Alvarys im dritten Tristanakte; dieser hochintelligente Künstler führt uns den wilden Fieberparoxysmus des siechen, liebeskranken Helden bis zur letzten Minute mit einem so lebensgetreuen Realismus vor, ohne dabei jemals den Schein des Theatermässigen zu erwecken, dass ich aus dem Munde von Ärzten und Pathognomen ihm habe uneingeschränktes Lob spenden hören ob der peinlichen Akkuratesse und Prägnanz in der Wahrheit des Ausdrucks. Scheipers Kurwenal ist noch immer eine Figur voll prächtiger Kraft, lebendiger Frische und poetischer Gemütstiefe, doch würde ich dem Künstler gern auch einmal als Marke begegnen, natürlich die Aufmachung der erwähnten Striche vorausgesetzt. Herr Schütz dürfte sich in Organ, Spiel und Erscheinung für die Repräsentation des alten Haudegens und treuen Dieners Kurwenal gewiss auch vortrefflich eignen. Frl. Heuer hatte als Brangäne einen guten Tag, doch liegt ihr, wie fast allen Altistinnen, manches im ersten Akte etwas zu hoch; ein Versuch mit Frl. Donges wäre hier vielleicht lohnend. Den Verräter Melot müsste einer unserer Tenöre, Herr Krämer oder Herr Immelmann singen; letzteren lässt man aber mit Vorliebe in ausgesprochenen Basspartien auftreten. Herr Neidel musste als „Tristans treuester Freund" sein Heil im Punktieren versuchen; sieben F resp. Fis in der kleinen Partie sind für eine Bassstimme denn doch etwas zu viel. Von dem Orchester kann ich an diesem Abend erfreulicherweise nur gutes berichten. Herr Panzner erhob sich stellenweise weit über das Mass des Durchschnittlichen, früher nur zu oft von ihm Gebotenen. An Regiefehlern fehlte es nicht; so trat Marke im letzten Akte einige Takte vor seinem Stichworte auf, was ihn veranlasste, schleunigst das Hasenpanier zu ergreifen, oder wollte der Künstler auf diese Weise das Entsetzen zum Ausdruck bringen, welches sich seiner beim Anblick der Leichen bemächtigt? Ein recht heiteres Intermezzo gewährte das tadellos saubere weisse Tüchlein, vulgo Taschentuch, welches vor Tristans Schmerzenslager an der Rampe lag und einen seltsamen Kontrast bildete zu dem Ernst der Handlung und der trostlosen Öde und Verlassenheit des Burghofs von Kareol. Frau Adam wurde nach dem ersten Akte nur dreimal, am Schlusse hingegen öfter gerufen. Unser Publikum hat damit einmal wieder seine Kritiklosigkeit und Inkompetenz in echt künstlerischen Dingen bewiesen. Dessen ungeachtet freut es mich, konstatieren zu können, dass das ideelle Resultat des Tristanabends ein ganz ausserordentliches war. Es war allen Spöttern zum Trotz dennoch „ein Triumph deutscher Kunst über fremden Geist!"

August Klughardts C moll-Symphonie.

(Zum II. Liszt-Vereins-Konzert.)

Im fünften Konzert des Liszt-Vereins am 27. Juni 1892 hatte die kurz vorher aus der rührig aufstrebenden, edler Richtung zugethanen Verlagshandlung von Constantin Wild hier hervorgegangene C moll Symphonie (Op. 57) die erste Aufführung erlebt, und zwar mit einem Erfolge, wie sie dahier selten noch einer grösseren orchestralen

August Klughardt, Herzogl. Hofkapellmeister

Reproduktion nach einer Photographie des Hofphotographen L. Salomon in Dessau von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.

Neuheit in der Alberthalle beschieden gewesen. Publikum wie Kritik war sich nahezu einstimmig darüber klar, dass mit diesem Werke dem ungemein fruchtbaren und vielseitigen Komponisten ein grosser Wurf gelungen, der allen umsomehr Hochachtung abnötigte, als wahrhaft überzeugende symphonische Vollgeburten während der letzten Jahre äusserst selten geworden waren.

Offenbar setzt Klughardt hier seinen Stolz darein, dem Besten genug zu thun, und er hat Inhalt genug, um das Wollen mit dem Können in befriedigenden Einklang

zu bringen und im vorhaltenden Ernst den Stil einer geläuterten, sicheren Schaffenskraft zu bethätigen. In allen ihren vier Teilen ist in der That diese Symphonie reich an kräftigen, in lebendigen Kontrasten durchgeführten Ideen, der sehnsuchtsvoll drängende Anfang des ersten Allegro mündet ein in träumerische Elegik, nachdem vorher ein pathetischer Posaunenruf wie ein Prophet vernehmbar geworden. Die choralhafte Weihe des Hauptthemas im Andante wird selbst von den zierlichsten Umspielungen nicht unterdrückt, flotter Zug, bündige Fassung, ein leise an Haydnsche Art anklingender Humor kleiden das Scherzo (C dur) gut, im Finale erfährt das heldenhafte Thema der Einleitung weiterhin eine ebenso frische als fliessende Fugatodurchführung, aus der im lieblichen Wechsel zarte und energische Seitenthemen hervorspriessen, nur darauf wartend, am rechten Ort zu Hymnen sich auszuweiten, bei allem Glanze verliert sich die Instrumentation nirgends in buntscheckige Überladenheit, eine weise Mässigung waltet vor und der treue Anschluss an die Zielpunkte der Klassicität hebt diese Symphonie weit über die ephemere Nachtreterei gewisser bramarbasierenden Epigonen. Kraft dieser Vorzüge hat sich denn auch dieses Werk zahlreiche Freunde erworben und bei vielen Kunstfreunden innerhalb des Liszt-Vereins den Wunsch nach einer Wiederholung der C moll Symphonie geweckt: allseitig begrüsste man ihr Wiedererscheinen mit Freuden.

Werfen wir einen analysierenden Blick auf ihr thematisches Gefüge. —

Sanft auf- und absteigend bewegt sich im ersten Satz Allegro non troppo das Anfangs- und Hauptthema p tranquillo:

Allegro non troppo. (♩ = 100)

p tranquillo

Nach mancherlei fesselnden rhythmischen wie harmonischen Umgestaltung des ersten Gedankens wächst aus ihm ein lieblicher Seitensatz hervor

tranquillo

u. s. w.

er mutet uns an wie holder Freiagesang, man staunt über die Zartheit des orchestralen Kolorits!

Im Durchführungsteil bewirkt das mit aller Energie einsetzende und zäh festgehaltene rhythmische Motiv ♩. ♫♬ im Bunde mit breit dahinwogenden Figurationen eine anziehende Beleuchtung.

Wie ein andachtsvolles Abendgebet beginnt der zweite Satz Andante cantabile:

Andante cantabile. (♩ = 63)
ben tenuto
ben tenuto

man könnte an **Kinkels** bekanntestes Lied sich erinnern lassen „Es ist so still geworden, verrauscht des Abends Weh'n, nun hört man allerorten der Englein Füsse geh'n."

Wohl fügt der Komponist, dem Gesetze der Konstrastik weidlich Rechnung tragend, in der Folge leidenschaftliche Zwischenstellen ein; doch kehrt er gern zur Ausgangsstimmung zurück und erzielt damit zugleich schöne, dem Formengefühl wohlthuende Abrundung.

Der sehnsüchtige Gesang der Cellis kurz vor Eintritt der Coda verleiht dem Satz eine hehre Weihe!

tranquillo *espress.*
dolce
tranquillo

Im **Scherzo** C dur (3/4) treibt ein sprühender, gesunder Humor sein freudiges Wesen,

Presto. (𝅗𝅥. = 116)

und das Meno mosso hört sich an wie eine treuherzige Volksliedweise

Meno mosso. (𝅗𝅥. = 96.)

Die Brücke zum Finale schlägt ein kurzes, pathetisch ausholendes Andante maestoso, zu einem kernigen Fugato erhält das Wort dieses Thema

Moderato e molto maestoso. (𝅗𝅥 = 72)

ein reiches polyphones Leben entfaltet sich, ohne freundlichen Melodieknospen Licht und Luft zu rauben, und so ist eine Mannigfaltigkeit in der Einheit erreicht, wie man sie in den neuesten Orchesterwerken nur ausnahmsweise antrifft.

August Klughardt steht in diesem Werke vor uns auf der Höhe künstlerischer Vollkraft, in schöner, stolzer Männlichkeit. Am 30. November 1847 zu Köthen geboren, erhielt er die höhere musikalische Durchbildung in Dresden von den würdigen Pädagogen Blassmann und Ad. Reichel. Mit zwanzig Jahren schon beschritt er die Kapellmeisterlaufbahn, Posen, Neustrelitz, Lübeck waren die ersten Stationen seiner Dirigententhätigkeit, seine reiche produktive Kraft bethätigte sich nach den verschiedensten Richtungen, von seinen Opern „Dornröschen", „Mirjam", „Iwein", „Gudrun" hatten die beiden letztgenannten grossen Erfolg und fanden auch zu grösseren Hofbühnen Eingang. Gehaltvolle Kammermusik, Ouverturen, Symphonien, Lieder, Konzerte für Violine, für Violoncello, Oboe sind beredte Zeugen seiner reichquellenden Schaffenslust, die vornehmsten Konzertinstitute des In- und Auslandes hiessen ihn willkommen. Seit Jahren eine segensreiche Thätigkeit als Hofkapellmeister in Dessau entfaltend, ist er nicht allein eine Zierde der kunstsinnigen Residenzstadt, sondern zugleich des gesamten schöpferischen Strebens der Jetztzeit, die er voraussichtlich noch mit vielen ausgereiften Gaben seiner Muse bereichert.

Die Windersteinsche, von etwa 30 Mitgliedern der 134er verstärkte Kapelle sicherte dem inhalts- und stimmungsvollen Werke unter des Komponisten besonnenen, dabei aber stets anregenden, sichern Leitung eine in den Hauptzügen so verdienstliche Wiedergabe, dass es fast kleinlich wäre, an einigen kleinen Zufallstücken, von welchen die Oboen und Hörner heimgesucht wurden, viel Aufhebens zu machen oder gar den betr. Bläsern ein Kapitalverbrechen daraus abzuleiten. Kunstvoll zeigten im ersten Allegro die melodischen wie rhythmischen Kontraste sich und dem Scherzo war die naturwüchsige Frische gewahrt, dem Andante die elegisch-religiöse Weihe im Hauptteil und durchsichtige Klarheit den weitverschlungenen Umspielungen. Mit Feuer spielte das Orchester das Finale, die kontrapunktischen Verknüpfungen sorgfältig lösend, die hymnenhaften Interjektionen in magischer Breite herausarbeitend, so erlebte diese Symphonie eine im grossen und ganzen so wohlgelungene Ausführung, über welche der Komponist sich ebenso von Herzen freuen dürfte, wie die Hörerschaft, die nach jedem Satz lebhaften Beifall zollte und am Schluss mit Begeisterung August Klughardt vielemal hervorrief. —

Bernhard Vogel.

Lilli Lehmann-Kalisch.

Eine Studie von Max Chop.

(Schluss.)

Ich habe seither fast nur von der Interpretation der Künstlerin gesprochen, nicht von ihrer Tonbildung und ihrer Gesangstechnik, halte dies aber auch für überflüssig, da die absolute Vollkommenheit dort eine conditio sine qua non für die grosse Interpretin ist.

Lilli Lehmann legt ganz individuell aus. Sie kann das auch bei ihrer Grösse, die sich Blick und Verständnis für das Leben in jeder Gestaltung erhalten hat. In ihrem ganzen Charakter liegt bei aller Herzensgüte etwas so Bestimmtes und Festes, dass viele, die keinen Einblick in das edle Menschenherz gewonnen haben, von Schroffheit reden. Widerspruch verträgt sie schlecht, weil sie sich sagt, dass bei ihr alles, das Künstlerische wie Profane, das Produkt langer Erwägung ist. Hieraus bildet sich namentlich bei Leuten, denen so viele Huldigungen dargebracht werden, wie ihr, ein gewisser Eigenwille, der unter Umständen auch einmal „auf den Holzweg" geraten kann. Wenn aber grosse Genies das Anrecht haben, dass man ihnen Schwächen zu gute hält, so wird man bei unserer Gesangsgrösse schnell fertig mit dem Verzeihen, namentlich wenn man bedenkt, dass die „Schwäche" weiter nichts als die zeitweise Übertreibung von etwas Genialem ist.

Mit ihrer offenen Art und ihrer durchaus selbständigen künstlerischen Auffassung hat Lilli Lehmann natürlich im letzten Sommer, als sie die Brünnhilde in Bayreuth sang, nicht wenig Anstoss erregt. Es war aber auch ein etwas starkes Ansinnen, dass man verlangte, die Genialität solle sich unter den die Regie führenden Dilettantismus stellen. Schon die ganze Art, mit der man dort in der „Stadt der reinen Kunst" vor allem in Devotion erstarb, was von Cosimas Gnaden war, musste einer so geraden und ungekünstelten Natur, wie sie Lilli Lehmann besitzt, zuwider sein. Die kannte genau die Aufführungen des Jahres 1876 unter dem Meister, und musste nun sehen, wie tausend Dinge infolge mangelhafter, unfachmännischer Anordnung ganz anders aufgestellt und ausgeführt wurden als damals. Sie musste mit anhören, wie Frau Wagner von der Bühne herab ihren im Zuschauerraume sitzenden Herrn Sohn bei seinem Kosenamen rief und um seine Bestätigung darüber bat, dass das 1876 alles ebenso gewesen wäre. Und Siegfried beeilte sich darauf zu sagen: „Jawohl, liebe Mama, du hast ganz recht!" — Siegfried war 1876 gerade fünf Jahre alt. Dass die Erinnerung fünfjähriger Jungen in Kunstangelegenheiten ausschlaggebend sein sollen, das geht allerdings noch über Mark Twains Satyren. — Wenn bei derartigen Wahrnehmungen in einer so ernsten Künstlerin wie Lilli Lehmann, deren Name für ewig mit der Popularisierung von Wagners unvergänglichen Werken verknüpft ist, die Galle hochstieg, so ist das kein Wunder. „Ich ging keinen Schritt von meiner Brünnhilde ab!" schrieb sie mir. Sie ist auch wegen ihrer Konsequenz stark angefochten worden, aber dass sie gesanglich einzig dastehende, grossartige und nicht zu übertreffende Momente trotz Krankheit und körperlicher Schwäche bot, das musste die Presse aller Länder anerkennen, selbst die, welche ihre Kritiken im „Wahnfried" erst einer Revision unterwarf und Siegfried als grossen Dirigenten, Frau Cosima als einen Regisseur von Gottes Gnaden ausposaunte. — — —

Noch einige Worte von Frau Lilli Kalisch, dem schlichten Menschenkinde. Unsere Probe war zu Ende, wir waren uns vollständig einig über Tempi, Tag des Konzerts, Zeit des Beginnens, über den Zug, der sie bringen und wieder entführen sollte. Nunmehr war sie wieder liebenswürdige Wirtin, führte mich durch ihr Haus, zeigte mir ihr und ihres Gatten Arbeitszimmer (Paul Kalisch war auf Gastspieltournee), viele kostbare Andenken an grosse Zeit, von denen das reizende Heim strotzt; schliesslich begaben wir uns in den Garten, der eher ein Park zu nennen ist. Sie hatte die ganzen in ihrer Nähe verkäuflichen Waldpläne angeworben, um ihren Frieden durch unbequeme Nachbarschaft nicht einzubüssen. Sie selbst griff bei den harten Gartenarbeiten kräftig zu. Mit zärt-

licher Fürsorge pflegt sie den jungen Park von Ziersträuchern und Bäumen, von denen sie die meisten als Andenken an Amerika mit über den Ozean brachte. Besonders zärtlich gedenkt sie im Winter der frierenden und hungernden Vögel. Für sie ist ein grosser, geschützter Futterplatz eingerichtet, wo die gefiederten Sänger täglich ihre reichliche Mahlzeit finden. Frau Lilli ist eine der stärksten Stützen des Berliner Tierschutzvereins, der ihrer Freigebigkeit namhafte Spenden verdankt und seine Interessen durch sie aufs schneidigste verfochten sieht. Das Mitleid mit dem Geschöpf, das sich nicht wehren kann gegen die Misshandlung des Menschen, ist bei ihr so nachhaltig ausgebildet, dass sie es fertig bekommen hat, einem jungen Menschen, der sein Pferd malträtierte, die Peitsche

Lilli Lehmann-Kalisch.

aus der Hand zu reissen und ihm um die Ohren zu schlagen. Noch vor kurzer Zeit veröffentlichte sie im „Montagsblatt" zum „Berl. Tagebl." eine kleine Erzählung, in der sie schilderte, wie sie bei einer Gastspieltournee in Wien eine arme Fledermaus ihren Peinigern, zwei Strassenbuben, entriss, bei sich pflegte und beobachtete. — Über das, was sie an der Armut thut, wie sie jährlich Tausende an Kranke, Gebrechliche, Notleidende, an verschämte Arme giebt, will ich nicht reden, weil sie von dem Grundsatze ausgeht, dass die Rechte nicht wissen soll, was die Linke thut, und jedesmal unangenehm berührt ist, wenn man ihren Wohlthätigkeitssinn öffentlich erwähnt. Viele Enttäuschungen sind ihr freilich nicht erspart geblieben, ihre Güte ist oft von der gewerbsmässigen Schnorrerei ausgenutzt worden, schauriger Undank folgte der guten That auf dem Fusse. Da aber das stille Wohlthun einer jener Züge ist, der ihre ideale Seele auch im praktischen Leben

bethätigt, so bleiben für sie Misserfahrungen immer nur die Ausnahme, während leider in unserer Welt die Dankbarkeit die Ausnahme bildet. — Sie ist im künstlerischen wie profanen Leben eine grosse Seele, und der Segen, den die Bethätigung ihrer Lebens- und Kunstgrundsätze ihr und der Welt einbringt, wer dürfte ihn leugnen, ohne damit eine jener Undankbarkeiten zu begehen, die wir eben als Auswuchs unserer Zeit aufrichtig verdammten.

Litterarischer Teil.

Graf August von Platen-Hallermünde.

Ein Nachklang zur Säkularfeier von Leopold Wulff)*

> Sanger's, und die Lobgesänge tönten fort im Gotenheere,
> Wälze sie, Busentowelle, wälze sie vom Meer zu Meere.

Platens Säkularfeier ist gewesen. Sie liess an Einfachheit nichts zu wünschen übrig. Die grösseren Blätter brachten kleine Feuilletons und damit war es gut. Das Bittere aber dabei war, dass man vielfach den Eindruck bekam, der hundertjährige Platen sei von den Zeitungen nur mit der Stellvertretung der grossen Seeschlange beauftragt, denn die Quintessenz der meisten Artikel musste für den geneigten Leser schliesslich die sein, dass er sich zu fragen hatte: was feiert man nur in aller Welt den hundertsten Geburtstag eines so wenig bedeutenden Mannes? Es war in den Blättern nämlich meist davon ausgegangen, dass Platen dem Gros der zeitunglesenden Menschheit kaum mehr als dem Namen nach bekannt — und also keine Berühmtheit sei. In der That hat der Dichter einen ausserordentlich kleinen intimen Bekanntenkreis, denn auch der sogenannte Gebildete hat – für gewöhnlich — seiner Meinung nach den Besten seiner Zeit genug gethan, wenn er das „Grab im Busento", den „Pilgrim von St. Just", die erste Strophe von dem ‚Klagelied Kaiser Otto des Dritten' und den ersten Vers von „Wie raff' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht" aus irgend einer Anthologie her kennt. Aber Mörike ist dem grossen Publikum auch eine unbekannte Grösse und ist doch ein grosser Dichter, und mit Gellert und Jean Paul und noch manch anderem steht es in Deutschland genau so. Von Hans Sachs und Johann Christian Günther wusste man so gut wie nichts, bis Goethe sich ihrer annahm, und auch Goethe selbst, der Allverehrte, hat nicht gar zuviel „Kenner". Da tritt im Salon irgend ein geistreiches Kameel auf und verkündet, den Schnurrbart drehend, der „Werther" sei ebenso wie Vossens „Luise" das beste Schlafmittel der Jetztzeit. Die tausendzüngige Fama trägt dies Witzwort weiter, und von nun an werden „Werther" und „Louise" zum alten Eisen geworfen.

Gegen ähnliche Vorurteile hat auch Platen anzukämpfen, ihnen ist er bislang unterlegen. Mehr noch als der Dichter ist es hier der Mensch, dem die Sympathien des Publikums so gar nicht gehören. Meiner Überzeugung nach dürfte der Mensch in der Beurteilung eines Dichters überhaupt nicht in Betracht kommen oder doch nur so weit, als es zum Verständnis seiner Dichtungen nötig ist. (Sonst dürften wir auch wohl den plattdeutschen Meistertrinker Reuter nicht so lieben, wie wir es thun — nicht einmal Beethoven.) Aber man handelt doch immer wieder dagegen.

Viererlei wirft man dem Menschen Platen vor: Selbstüberhebung bis ins Lächerliche, Mangel an Patriotismus, Illoyalität gegen litterarische Gegner und Unsittlichkeit. Es gilt hier keine Mohrenwäsche. Ich gebe ruhig zu, dass diese Vorwürfe nicht aus der Luft gegriffen sind, aber ich plädiere sehr entschieden für mildernde Umstände. Man muss beachten, dass man es mit einem kranken Menschen zu thun hat, den schon Mendelssohn-Bartholdy nach seinem Zusammentreffen mit ihm einen heiseren Greis von

35 Jahren nennt. Platen war von kleiner Statur und trug eine goldene Brille, er war überaus zerstreut und litt jahrelang sehr stark an Verdauungsstörungen sowie an blinden Hämorrhoiden. Nichts aber ist geeigneter, einen Menschen reizbar zu machen und zugleich seine Subjektivität auf die Spitze zu treiben, als ein unausgesetzt quälendes Leiden. Man versuche es nur einmal, mit wirklichem starkem Zahnschmerz in die rauschendste Oper zu gehen, man wird mir zugestehen: bei hochgradigem physischen Weh wird einem ein reiner Genuss zu einem sehr unreinen Genuss, wird einem selbst Fräulein Kernicz sehr bald zur Hekuba. Der Schmerzgeplagte denkt nur an sich, und der in jedem Menschen schlummernde Egoismus kann durch chronische Krankheit in völlige Ungeniesbarkeit der Person ausarten. Bedenkt man nun ferner, dass auch Goethe und in noch stärkerem Masse Schopenhauer nach dem Vorbild der Alten die falsche Bescheidenheit durchaus verdammen, und vergisst man nicht, dass Platens Selbstüberhebung nicht so gross ist, wie man gemeiniglich glaubt, sobald erst der Leser seine wahre Grösse einsieht, so schrumpft der erste Vorwurf denn doch um ein sehr Beträchtliches zusammen. Der Dichter sah sich anerkannt von Ludwig I, Goethe, Schelling, Jean Paul und anderen grossen Männern, und wurde durch die geringe Gegenliebe, die er beim grossen Publikum fand, schmerzlich berührt und höchlichst gereizt, denn er dichtete gleich einem Lessing mit schmerzendem Kopfe und glaubte sich um den Lohn seiner Arbeit, die erstrebte Berühmtheit, betrogen. Darum tröstete er sich mit der Nachwelt, wie es schon so mancher zum Heile der Menschheit gethan, um sich die Schaffensfreudigkeit zu erhalten, und betonte nun seinen Feinden zum Trotz etwas oft seine eigene Bedeutung.

Was den Mangel an Patriotismus anbetrifft, so heisst das, das Kleinbürgerliche ins Genieland tragen. Platens Anschauung war auch in diesem Punkte der Goethes gleich, die antike, sokratische. Auch wolle man wohl berücksichtigen, in welcher Verfassung Deutschland zur Zeit der Karlsbader Beschlüsse war, es war schwer zu sagen, ob es politisch oder ob es litterarisch tiefer gesunken war. Die Illoyalität gegen seine Gegner lässt sich nicht in Abrede stellen. Er schlägt in seinen Schriften häufig einen polternden Ton an, wie wir ihn wohl bei Dühring finden, auch ist sein Urteil schnell und öfters ungerecht; doch ist hieran wohl weniger Stolz und Bosheit schuld, als vielmehr die schon oben erwähnte, durch Kränklichkeit und starke Kopfarbeit sehr gesteigerte Reizbarkeit seines Naturells, die ihn auch im persönlichen Verkehr nicht gerade zum angenehmen Gesellschafter machten. Wo sich aber Tückeit und Bosheit, wie in seinem „Romantischen Ödipus", vordrängen, da sticht doch auch wieder der Einfluss der Antike in die Augen. Man denke nur an die „Wolken" des Aristophanes, wo dem Sokrates arg genug und gewiss auch ungerecht mitgespielt wird. Die Zeiten haben sich geändert: auch der Komödiendichter darf nach unserem Gefühl nicht bestimmte Personen auf öffentlicher Bühne in den Schmutz ziehen. Dieses unser Gefühl wird durch Platen, der im Geiste noch im naiven Zeitalter der Griechen lebte, stark verletzt. Jedenfalls aber muss ein alter Irrtum, nach dem Platen sich an Immermann persönlich habe rächen wollen wegen eines Spottverses über sein „Nomaden von Ghaselen" — ein Irrtum, der zur Feier des 100. Geburtstages in allen Blättern wieder aufgefrischt wurde — hier wieder einmal energisch zurückgewiesen werden. Platen war jenes bittere Xenion bei Abfassung des „Ödipus" noch gar nicht bekannt und er wollte lediglich die in „Cardenio und Celinde" vertretene Litteraturrichtung treffen. Die Anspielung auf Immermanns „östliche Poeten" im fünften Akt wurde erst später infolge eines Briefes von Fugger an ihn kurz vor der Herausgabe hinzugefügt.

Das schmerzlichste für einen Verehrer der Platenschen Muse ist die vierte und letzte Anklage gegen den Dichter als Menschen. Es scheint leider durchaus nicht eine Verleumdung Heines zu sein, dass Platen den Griechen noch etwas anderes, als die schönen Formen ablauschte, er ahmte ihr hässlichstes Laster nach. Dass Shakespeare sich mit kaum 19 Jahren infolge eines Fehltritts gezwungen sah, eine acht Jahre ältere Wittwe zu heiraten, dass Goethe zum Verdruss der Weimarer Hofgesellschaft mit Christiane Vulpius zusammenwohnte, klein erscheinen derartige Verschuldungen gegen die Platens. Doch möchte ich auch deshalb nicht den ersten Stein auf ihn werfen, denn die Medicin lehrt, dass derartige Verirrungen als schwere Krankheiten zu behandeln sind und nicht vor

den Strafrichter gehören; danach aber hätte einem solchen Unglücklichen nicht unser Fluch, sondern unser tiefstes Mitleid sicher zu sein. Was uns sonst von Platens Charakter überliefert wird klingt gar zu ehrenhaft, als dass man an ein willkürlich verschuldetes Laster glauben möchte. Er, dessen Geschlecht bis tief ins 14. Jahrhundert hinein zu verfolgen ist war durch und durch freiheitlich gesinnt und mehr noch denn Schiller „*in tyrannos*". Und wie ernst er es mit seinem Dichterberuf meinte, das geht zur Genüge aus folgendem hervor Im Jahre 1828 wurde ihm eine Redakteurstelle mit 2500 Thaler Gehalt angeboten, was für den von Nahrungssorgen nicht verschonten Dichter sehr viel zu bedeuten hatte, um seine Dichterlaufbahn nicht zu verkürzen, schlug er dies glänzende Anerbieten, wie kurz vorher schon ein Staatsamt in Bayern, aus. Dass nur sehr, sehr wenige heute in ähnlicher Lage ähnlich handeln würden, ist wohl ausgemacht es ist nicht jeder gleich ein Herkules, wenn er am Scheidewege steht. Schliesslich aber kehre ich bei diesem Punkte zu meiner anfangs geäusserten Ansicht zurück eine Dichtung darf nur soweit mit Rücksicht auf den Menschen beurteilt werden, als es zum Verständnis derselben not thut „Schönheit vergeht, Tugend besteht", hat im Reiche der Dichtung keine Geltung. Lucians „Göttergespräche" und Goethes „Römische Elegien" leben und werden leben, so lange man noch den reinen Sinn für Geist und Schönheit bewahrt.

(Schluss folgt.)

Die letzten Novitäten in den Berliner Theatern.

Die grosse Steeplechase nach erfolgreichen Novitäten steht in voller Blüte, kaum dass die Saison begonnen.

Das „Deutsche Theater" brachte ausser einer Neueinstudierung von Julius Cäsar und den drei Einaktern von Sudermann, die hier eingehend besprochen wurden, Hauptmanns Traumdichtung „Hannele", die hier durch wunderbare stimmungsvolle Inscenierung noch tieferen nachhaltigeren Eindruck hinterliess, als vor Jahren im Königl. Schauspielhause.

Im Lessingtheater erheiterte Oscar Blumenthals Lustspiel „Das Einmaleins" eine Weile sein Publikum, das auch nach der Premiere sich eine nicht genug anzuerkennende Aufnahmefähigkeit und Dankbarkeit bewahrt hat. Oscar Blumenthals Muse ist stets liebenswürdig, besitzt pikant gewürztes Plaudertalent, und man fühlt sich von den Menschen, die der Autor auf die Bühne stellt, sympathisch angezogen Es ist daher ein doppeltes Unrecht, wenn die Kritik mit spitzen schweren Waffen gegen ihn ins Feld zieht, und eine derartige anmutende Causerie mit demselben Massstabe misst, wie ein grosses dramatisches Werk, das für kommende Generationen zukünftiger Jahrhunderte geschrieben ward

Georg Engels, die leider nur vorübergehende „great attraction" des Lessingtheaters excelliert nicht nur in diesem Stück, sondern zeigt auch als „College Crampton" seine scharfe Charakterisierungskunst. Weshalb Gerhard Hauptmann dies interessante Charaktergemälde „Komödie" nennt, ist mir allerdings unklar

„Annas Traum" von Adolph L'Arronge würde man eine gute Deutung geben, wenn der Erfolg am Abend der Premiere so gross gewesen wäre, wie an den darauf folgenden, trotz mehrfacher Hervorrufe des mit Recht so beliebten und geachteten Autors. Immerhin müssen wir uns darüber klar sein, dass der Erfolg weder so gross noch so berechtigt war wie zu L'Arronges Glanzperiode des Schaffens, und dass die Anerkennung, die man ihm heute zollt, mehr der dankbaren Erinnerung an die Zeiten des „Dr Klaus", „Mein Leopold" usw. entspringt. Eine Schneidermeisterleistung ersten Ranges bot Engels als Schneider Wisotzki

Das „Neue Theater" brachte ein leider nur wieder zu schnell vom Repertoir verschwundenes Schauspiel „Juana" von Alexandra Lanza, zu deutsch Hermann Bahr, der

uns einmal spanisch kommen wollte. Eine so hervorragend geniale Leistung wie die der Marie Reisenhofer als Juana allein verdiente, dass das durch seinen knappen Rahmen jeden Moment fesselnde Stück — es behandelt das alte Lied von der Untreue der schönen Frauen — möglichst lange auf dem Spielplan erhalten bleiben müsste. Wenn die Duse oder die Sarah Bernhardt in den miserabelsten Stücken auftreten, so sind die Schwärmer noch froh, wenn sie für 30 Mark einen Platz ergattern. Frau Reisenhofer steht künstlerisch in ihrer Art auf gleicher Höhe, ist nur bedeutend jünger und schöner als die beiden genannten — heisst aber weder Duse noch Bernhardt, man sieht: Nam' ist nicht Schall und Rauch.

Carl Schönfeld ist gleich begabt als Schauspieler, wie als Regisseur, und Direktor Lautenburg hat mit diesem Engagement sein grosses künstlerisches Personal um eine schätzenswerte Kraft bereichert. Nachdem „Familie Pontbiquet" und „System Ribadier", die lustigen französischen Schwänke, eine Weile das Publikum ergötzt, haben nun auch zwei deutsche Autoren mit einem übermütigen Schwank, „Bocksprünge" unter Benutzung einer französischen Idee, einen grossen Lacherfolg erzielt. P. Hirschberger und E. Kratz haben die Bluttransfusion zum Schwankthema benutzt: aus dem alten Herrn, der mit dem Leben abgeschlossen hat, wird durch Einspritzung von Bocksblut ein jugendlicher Schwerenöther, und seine Frau, die über des Mannes Altwerden so klagte und diese Transfusion leidenschaftlich ersehnte, gerät nun erst recht in Verzweiflung, als sie sieht, dass sich der Herr Gemahl seine wiedergewonnene Jugendlichkeit jedem Dienstmädchen gegenüber zu nutze macht. Der von tigerhaft wilder Eifersucht überschäumende Ungar, von Josef Jarno ganz unvergleichlich dargestellt, erscheint am Schlusse des Stückes durch die Übertragung von Lammsblut fromm, sanft und demütig, seine frühere Tobsucht abbittend, und wie Jarno dies spielt, kann sich niemand seiner unwiderstehlichen Komik erwehren. — Als Chansonettensängerin Ninette schillert Marie Reisenhofers Genius in buntfarbigem Gewande, sie blendet durch hinreissende Schönheit und entzückt durch tollen Übermut.

Ein lever de rideau, der Einakter „Opus I" von Paul Linsemann, tröstet uns in der Annahme, dass Opus II besser wird, denn aller Anfang ist schwer.

Im Berliner Theater, das in den bewährten Händen des Intendanten Prasch hoch in der Gunst des Berliner Publikums steht, beherrscht noch immer Wildenbruchs „König Heinrich" sein Volk und das Repertoire. Jüngst fand auch Hans Oldens Dramatisierung des Savageschen Romans „Die offizielle Frau" vielen Beifall. Speciell waren es die letzten beiden Akte, die ein Meisterstück der Inscenirung boten. Frau Prasch-Grevenberg gab die weibliche Hauptrolle mit aller ihr zu Gebote stehenden geistigen Verve und hatte nebst Max Pohl und Ernst Formes den Löwenanteil am Erfolg des sensationellen Stückes. — —

Die letzte Novität von Schönthan und Koppel-Ellfeld „Renaissance" hatte einen dreifachen Erfolg. Die Verfasser verdienten den rauschenden Applaus, der nach jedem Aktschluss den reizenden, Ohr und Sinn umschmeichelnden Versen, den ebenso belustigenden wie poetischen Scenen folgte. Ebenso die Schauspieler für ihre ausgezeichneten Leistungen, in erster Linie Frau Prasch-Grevenberg, die den 15jährigen Vittorino mit geradezu verblüffender Wahrheitstreue ausstattete, Otto Sommerstorff als Maler Silvio mit seinem vollen schönen Organ, Marie Pospischill und Max Pohl, sie alle verdienen höchste Anerkennung und last not least die Inscenierung des Intendanten Prasch, die an Pracht und Stileinheit sofort die richtige Stimmung herbeizauberte.

In dem prächtigen „Theater des Westens", hatte letzthin Alexander v. Roberts Schauspiel „Treue" einen grossen und wohlverdienten Erfolg, und es ist nun wohl die Zeit gekommen, wo der Eindruck von der Bühne her, wenigstens momentan, den des herrlichen feenhaften Theaterraums überflügelt. „Treue" übte eine grosse Wirkung aus und der unlängst verstorbene begabte Dichter erzielt diese mit einfachsten Mitteln. Das Stück spielt am Rhein im Kriegsjahr 1870 und gewinnt dadurch noch an historischem Interesse. Die Inscenierung war ausserordentlich stimmungsvoll und das Zusammenspiel durchaus zu loben. Auch mit der Neu-Einstudierung unserer alten Klassiker erwirbt sich Direktor Witte-Wild ein grosses Verdienst. Die Räuber und Minna von Barnhelm

sind durchweg gute Aufführungen gewesen, und Berlin W. kann somit seine Bildung in allernächster Nähe pflegen, indem es ausruft, „warum in die Ferne schweifen, sieh', das Gute liegt so nah!“ —

Einer der bestrenommierten Theaterdirektoren, Kommissionsrat Hasemann, hat das Adolph Ernst-Theater in Thaliatheater umgetauft und es damit gleichzeitig auf eine höhere Stufe gestellt. In dem Volksstück von Victor Léon „Gebildete Menschen“ zeigte es sich, dass die Wahl des gänzlich neuen Personals eine ausserordentlich glückliche zu nennen ist. Alle alten Sterne der Ära Adolph Ernst sind wie Sternschnuppen verflogen, man weiss nicht wohin und neue Fixsterne sind erstanden, bei denen man den Wunsch hat, dass sie sich fest und fester an Hasemanns Theaterhimmel attachieren mögen. Die einstimmige gute Aufnahme des Volksstückes brachte eine angenehme überraschende Entdeckung: das an Paprika gewöhnte Publikum liess sich auch hier die einfache Kost herrlich munden. Dem Dichter kam sein Werk von Herzen, und so fand es auch den Weg zum Herzen. — Mit „Prima Ballerina“, einer Vaudeville-Operette von Blum und Foché, erzielte der Direktor Hasemann seinen zweiten grossen Erfolg, dem, so wollen wir hoffen, noch viele folgen werden. A. Sommerfeld.

Frauenliebe.

Von Ludwig Weber

Es war vor langer, langer Zeit, da lebte ein mächtiger König. Er war sehr reich und hatte viele Lande und Schlösser, und wenn er auch auf den höchsten Turm gestiegen wäre, er hätte nicht bis an das Ende seines Reiches sehen können, denn das war erst dort, wo die grauen Nebel dem Blicke des menschlichen Auges ein Ziel steckten. Dieser König hatte auch ein Töchterlein. Es war jung und schön, — sehr schön und gut wie ein Engel im Himmel, und alle Leute, die es sahen, hatten es gerne, denn es hatte auch für jeden Menschen ein gutes Wort und für jeden Armen ein Almosen. Der König und die Königin liebten ihr Kind innig und die Amme gar verehrte es wie eine Heilige, denn sie hatte gesehen, wie in der ersten Nacht, nachdem es geboren war, eine schlanke, weisse Frauengestalt an sein Bettchen getreten war und ihm einen Kuss auf die Brust gegeben hatte. Das Kind war nun ein grosses Fräulein geworden, und keiner all der Ritter und Fürstensöhne, die das schöne Fräulein bei den Festen seines Vaters, des Königs, einmal gesehen hatten, war da, der das gute Mädchen nicht liebte. Alle warben sie um seine Hand, reiche wie arme. Die Fürstensöhne brachten ihre Kronen und legten sie der Schönen zu Füssen, die armen Ritter boten ihr Schwert und Blut für des Mädchens Liebe, Sänger kamen und sangen auf die Holde die schönsten Weisen, und die Dichter schrieben Lieder zum Preise ihrer Schönheit und Tugend. Aber weder Fürstenpracht, noch Ritterehre, noch der Schmelz der Sänger, noch die Leidenschaft und der Geist, der aus den Hymnen der Dichter zu dem Fräulein sprachen, konnten es dazu bewegen, einem der Bewerber seine Hand zum ewigen Bunde zu reichen. So, dass die Königsmaid beinahe selbst glaubte, sie sei hart und kalt, trotzdem sie doch in sich fühlte, wie viel Liebe sie zu vergeben habe. Der König, ihr Vater, wurde sehr böse auf sie, und die Königin, ihre Mutter, schalt sie ein herzloses, hochmütiges Mädchen, das seiner Schönheit gar nicht würdig sei. Da ging die Jungfrau in ihre Kammer und weinte bitter, denn sie fühlte doch wie unrecht man ihr thue, ohne den Schein des Hochmuts von sich abwälzen zu können. Da kam auch ein Bauernsohn, der die Jungfrau einmal auf der Jagd gesehen hatte und sie seit dieser Zeit liebte, mehr als sich selbst, an den Hof des Königs und bat um die Hand der Königstochter, denn er dachte, „wenn sie alle die Fürstensöhne abschlägig beschieden, so thut sie es wohl darum, weil sie glaubt, von diesen nur ihres königlichen Erbes wegen umworben zu sein, und sie will nur denjenigen, von dem sie sich geliebt weiss. Da ich nun kein Königreich regieren kann und sie wirk-

ich innig liebe, wird sie mir vielleicht ihre Hand reichen, denn ich liebe sie ja so sehr, dass sie gar nicht anders kann, als mich wieder lieben." Aber auch er ward abschlägig beschieden, und der König war so böse auf den Bauernsohn, der sich solches Anerbietens erfrechte, dass er ihn von seinen Knechten aus dem Schlosse hinauspeitschen lassen wollte. Da aber bat die Jungfrau den König, dem schlichten Freier nichts zu thun, denn er könne ja nicht für seine Liebe, und man dürfe Niemanden um seiner Liebe willen schlagen. Das gefiel dem erzürnten König wohl und er liess den Bauern unbehelligt nach Hause gehen. Da kam eines Tages ein junger Ritter gezogen. Er sass wohlgemut und sicher auf seinem Rösslein, war schön und stark und kam aus fremden Landen. Ein blitzendes Schwert hing ihm an der Linken und in seinem Arme trug er eine Leier. Er kehrte bei dem Könige ein und bat um dessen Gastrecht. Der König sass mit der Königin und seinem Töchterlein gerade in seinem Saale, als man den fremden Ritter hereinführte. Der wusste nun viel zu erzählen und von vieler Frauen Schönheit zu sagen, und nachdem ihm das Königstöchterlein errötend einen Becher Weines kredenzt hatte, gab er ihr eine rote Rose und eine weisse Lilie mit welchen es seine Brust schmückte, dann sang der Fremde ein Lied, aber nicht, wie es die anderen alle gethan, von der Schönheit der Königstochter und von ihrer eigenen Liebe, sondern er sang ein Lied von der Treue der Frauenliebe. Und als er zu Ende war, waren der König und die Königin tief gerührt und auf den wogenden Busen der Jungfrau rollte eine Thräne.

Der König bat den Ritter, noch einige Tage bei ihm zu bleiben, und da er sich bei einem Turniere als der stärkste und tapferste aller Ritter bekundete, die an dem Hofe des Königs lebten, wollte ihn dieser gar nicht mehr fortlassen, umsomehr, da die Klagen seiner Unterthanen über die räuberischen Einfälle böser Nachbarsvölker täglich zunahmen.

Inzwischen kamen der Ritter und die Königstochter oft zusammen und hatten sich so lieb gewonnen, dass die königlichen Eltern diese beiden nicht mehr trennen wollten. Sie freuten sich vielmehr darüber, dass nun doch der Richtige gekommen sei. Es wurde deshalb eine glänzende Hochzeit gemacht und während die Hochzeitsgäste noch tief in die Nacht hinein zechten und tanzten, sassen die beiden Glücklichen auf dem Balkon ihres Gemaches, hielten sich innig umschlungen und blickten stumm empor in das unendliche Blau. Eine Nachtigall sah die beiden sitzen und sagte zu ihrem Weibchen „Du, die zwei dort scheinen die Sterne zu zählen." Aber das thaten sie nicht, sie dachten an garnichts, sie fühlten nur wie mit dem Schlage ihrer Herzen, ein Etwas sich wechselseitig aus einer Brust in die andere ergoss. Und so sassen sie in ihrem stillen unergründlichen Glück, bis die Sonne sie überraschte. Die Seligkeit der beiden Liebenden wuchs von Tag zu Tag und gipfelte darin, dass des fremden Ritters glückliche Gattin eines Knäbleins genas. Aber dies war mehr des Glückes, als das neidische Schicksal mit ansehen konnte, und so bemühte es sich, die Freude des jungen Paares zu trüben, und schickte bald einen Schlag nach dem anderen.

So kam eines Tages die Kunde an den Hof des Königs, dass im fernen Osten die räuberischen Nachbarn in einer sehr grossen Menge in das Reich eingefallen seien und dieses verwüsteten. Da berief der König eilig sein Heer und führte dasselbe mit seinem Eidam an der Spitze dem Feinde entgegen. Und die Königin und ihre Tochter sassen in Thränen allein zu Hause. Aber dies war noch nicht genug. Es kam eine böse Krankheit über das Land, welche der Königstochter Mutter und Kind dahinraffte. Nun war sie ganz allein. Aber sie war ein kluges Weib und wusste sich zu trösten. So sass sie denn jahraus, jahrein in dem Zimmer, in dem sie die ersten Wonneseufzer ihrer Liebe verhaucht hatte und blickte durch das Erkerfenster nach Osten, denn von dort musste ja ihr Gatte wieder zurückkehren. Aber der und ihr Vater, beide hatten längst ihr Heldengrab in fremder Erde gefunden, und alle, die an ihrem Hofe lebten, wussten es, doch man wagte es nicht, ihr die Hoffnung zu trüben, und schwieg davon. Täglich kamen wieder wie ehemals, die Freier gezogen und verlangten in begehrender Zudringlichkeit der Schönen von Liebe reden zu dürfen. Aber sie liess keinen vor ihr Angesicht kommen, denn sie wollte überhaupt mit niemandem mehr reden, bevor sie ihren Geliebten wieder in ihre Arme geschlossen habe. So vertrauerte sie denn ihre Jugend, und das Herz, das

stark genug gewesen, tausend Männer zu beglücken, welkte dahin, und ihre ehemals so vollen blonden Zöpfe waren licht und grau geworden, denn seit ihrer Jugend waren viele Jahre in das Land gegangen, und alle die einst als Kind mit ihr gespielt, auch sie hatte man längst nach der Stätte der ewigen Ruhe getragen. Auch ihre Diener hatten sie alle verlassen, denn sie war launisch geworden und nichts konnte ihr recht gemacht werden. So war sie denn ganz und gar verlassen.

Die Spinnen hatten in den Ecken des Gemaches grosse Netze gewoben, durch die zerbrochenen Fensterscheiben flogen die lieben Schwalben ein und aus, und an der Wand hing mit zerrissenen Saiten die Leier ihres geliebten Gatten. Auch diese, mit deren Klängen sie sich in vergangenen Tagen so manchesmal den Schmerz der Trennung verscheucht, hatte sie lange nicht mehr berührt. —

Aber jetzt — sie sass wieder in einer sternhellen Nacht, so schön wie jene erste, längst verflossene, auf dem Balkon ihres Brautgemaches und gedachte ihrer Jugend und ihrer Liebe, da fielen ihr über all dem Weh die Augen zu und die Nachtluft schläferte sie ein, — jetzt — ihre mageren Hände bewegten sich leicht, als ob sie in die Saiten griffen, und auf ihren Zügen lag verklärte Seligkeit, — sie träumte, — sie hörte jubelnde Fanfaren, und sie schlug die Harfe dazu, denn ihr Geliebter naht, — da kommt er — in schlankem Galopp jagt er auf seinen Hengst heran — er ist's — ganz deutlich — er ist's, — er kommt — da riss mit einem jähen Klang die letzte Saite der Leier und die Träumerin sprang erwacht und jugendstark auf. „Er kommt! er kommt!" — eilte sie der Thüre entgegen.

Da trat wieder die schlanke, weisse Frauengestalt herein. „Auf wen wartest du?" fragte diese. „Auf ihn, er muss doch endlich kommen!" Da beugte sich die weisse Frau zu ihr herab und küsste sie wieder auf die Brust, da war die Königstochter tot. Die weisse Frau aber sagte „ich will dich zu ihm bringen" und nahm sie in ihre Arme und stieg den Sternen entgegen.

Der Kaiser und der Rabbi.

Im Kaiserpalast, auf goldenem Sitz mit elfenbeinernen Füssen,
Sass sinnenden Augs der Kaiser Trajan. Er war im Gespräch mit dem Rabbi,
Der vor ihm voll Ernst im schwarzen Talar auf minder prächtigem Stuhl sass.
„Gesetzt denn, es sei dein einziger Gott", sprach jetzt zum Rabbi der Kaiser,
Ein stärkerer Gott, denn Jupiter selbst, sag, ist er allwissend und ewig?"
„„So einzig Er ist, so ewig ist Er, allwissend, allgegenwärtig
Er hört und er sieht, was heimlich geschieht, und kennt uns're innerste Denkart.""
„Halt, sagtest du nicht soeben, mein Freund, dein Gott sei auch allgegenwärtig?
Erkläre mir dann beim Jupiter doch, warum sah nie ihn mein Auge?
Warum denn hat er noch nie sich gezeigt? Erst dann vielleicht möcht' ich dir glauben,
Wenn gross und umstrahlt von ewigem Glanz er jetzt hier im Saale erschiene."
Und jener darauf erhob sich und zog vom Fenster den seidenen Vorhang:
„„Erhabener Herr, hoch droben da sieht dein Auge am Himmel die Sonne.
Vermagst du es wohl, mit ruhigem Blick in die glänzende Scheibe zu schauen?""
„Beim Herkules, nein! Das machte mich blind. Doch wozu diese seltsame Frage?"
„„Du wolltest ja doch den Schöpfer gern seh'n und kannst sein Geschöpf doch nicht anschau'n.""
O wahrlich, in nichts versänken wir gleich, zu Staub zerfiele die Halle,
Überschüttete uns sein zürnender Blick mit einem einzigen Lichtstrom.

L. Wulff.

Leipziger Kunstwoche.

Zur Neueinstudierung von Shakespeares „Der Widerspänstigen Zähmung" (Leipziger Stadttheater [illegible] Oktober [illegible]). Und also sprach das alte Weiblein [illegible] Frauen [illegible] Peitsche nicht! [illegible] Nietzsches [illegible] Zarathustra [illegible] das Kapitel über das Weib. [illegible] Shakespeare [illegible] „Der Widerspänstigen Zähmung" [illegible]

[illegible]

Der erste Vortragsabend der litterarischen Gesellschaft brachte einen [illegible] Vortrag des bekannten Herausgebers der gesammelten Werke Friedrich Nietzsches Dr. Fritz Koegel über das Verhältnis [illegible] Meister Richard Wagner. [illegible] Ludwig Fulda [illegible] „litterarischen Gesellschaft" [illegible] Leipziger [illegible]

[illegible]

Am Reformationsfeste und am darauffolgenden Sonntage wurde im Alten Theater Hermann Zumpes dreiaktige Operette „Farinelli" in neuer Einstudierung gegeben. [illegible]

[illegible]

Zumpes „Farinelli" gehört zu denjenigen Operetten, [illegible]

auch auf den Hörer seine Wirkung niemals verfehlen. Im übrigen hat die Musik, vor allem auch die Instrumentierung mit Kastagnetten und Guitarrenklang, mit Recht ein spanisches Röckchen übergeworfen, so dass sie nicht selten von Sänger und Sängerin eine ganz ansehnliche Koloraturgeläufigkeit verlangt. Aber das alles weiss man ja doch schon von früher, und so gehen wir sogleich dazu über, die Besetzung der Neueinstudierung zu besprechen.

Dreierlei ist es, was man von einem guten Farinelli verlangen muss: er muss eine hübsche Erscheinung sein, eine frische Stimme in seiner Kehle haben und eine gewisse „Noblesse" besitzen, wie er selbst von sich sagt. In allen drei Punkten ist Herr Bauberger der richtige Mann, und wir können vor allem nicht von unserer Ansicht abgehen, die neulich einmal eine der hiesigen Tageszeitungen anzugreifen schien, dass die Stimme des beliebten Tenoristen von ihrem flotten Timbre nichts eingebüsst habe; das hohe c im Schlosse des ersten Aktes gab uns recht. Baubergers Spiel war gewandt und abgerundet, nur gewisse kleine Mätzchen könnte er sich in Zukunft ersparen; er möge immer an den Farinelli des dritten Aktes denken, den mutigen und edlen Retter seines Königs! Fräulein Wirada als Manuela war eine Vollblutspanierin reinsten Wassers, und man musste ihrem Farinelli beipflichten, wenn er sie in der Pagenverkleidung besonders reizend fand. Ihr Gesang schloss sich dem ihres Partners mit Feuer und Eleganz zur Zufriedenheit an, nur in den Sprechstellen machte ihr Organ den Eindruck einer gewissen Ermüdung. Fräulein Linda, deren Hauptvorzug die musikalische Sicherheit ist, mit der sie singt, erreichte den Höhepunkt ihrer Leistung in dem frohen Liede zu Beginn des dritten Aktes; der schwierige chromatische Tonleiter-Läufer glückte ihr tadellos. Fräulein Buses Oberhofmeisterin war an sich wohlgelungen, aber sie erinnerte uns zu sehr an die ähnliche Rolle, die die Dame im „Vogelhändler" vertritt; hier wäre eine kleine Abwechslung willkommen gewesen. Welch ein Unterschied z. B. gleich in Searles Baron Weps und seinem Theaterdirektor Cotchabamba! Nicht wieder zu erkennen. Er und Franck mit seinem wüsten „Man könnte weinen!" schufen geradezu haarsträubende Gestalten und entfesselten wahre Stürme von Heiterkeit. Herrn Greiners Intrigant und Herrn Heines König kamen für den Gesang wenig oder gar nicht in Betracht, waren aber treffliche schauspielerische Leistungen. Wir hoffen das graziöse Werk noch recht oft über die Bretter gehen zu sehen. H. Z.

Der deutsche Schriftstellerverband veranstaltete am Sonnabend, den 31. Okt., seinen ersten, in jeder Hinsicht ansprechend verlaufenen deklamatorisch-musikalischen Gesellschaftsabend und nahm bei dieser Gelegenheit die Sympathien eines in stattlicher Anzahl erschienenen Freundeskreises entgegen. Der Raum ist leider zu eng, um auf der Deklamatoren Gaben, deren Mittelpunkt ein Vortrag über das Symbolische in der modernen Lyrik des Herrn Professor Dr. Adolf Bruger Bühe gewesen, näher eingehen zu können, und so muss ich mich damit begnügen, zu konstatieren, dass das Dargebrachte einen Beweis für die edlen Bestrebungen des Verbandes gewährte und in diesem Sinne von den dankbaren Zuhörern entgegengenommen wurde. Nach Beendigung des künstlerischen Teiles liess man sich an einer gemeinschaftlichen Tafel nieder, um noch bis tief in den Morgen des lieben Sonntags der Fidelitas freien Lauf zu lassen. Der Abend war ein gelungener und ist dazu geeignet, dem Verbande neue Freunde zu werben.

L. W.

Bücherbesprechungen.

Joseph Seeber, „Der ewige Jude", episches Gedicht. Freiburg i. B., 1896. Der Verfasser hat sich durch seine epischen Dichtungen, besonders in katholischen Kreisen Deutschlands, grossen Ruhm erworben. „Der ewige Jude" ist wohl das Bedeutendste, was wir bis jetzt aus seiner Feder erhalten haben. Der gigantische Stoff, den er sich ausgewählt, hat schon manchen bedeutenden Dichter wie Goethe und Hamerling zur Behandlung gereizt. Seeber schliesst sich bei Darstellung der letzten Zeiten des Menschengeschlechtes vor Erscheinen des Herrn im wesentlichen an den Bericht des Daniel und der Offenbarung Johannis an. Um ja nicht gegen die christliche Tradition zu verstossen, hat er am Ende des Bandes genauere Nachweise der Quellen seiner Auffassung gegeben. Der Verfasser besitzt alle für eine derartige prophetische Dichtung wünschenswerten Eigenschaften in hohem Masse. Seine Phantasie ist kühn und grandios, seine Figuren sind keine leeren Allegorien, wie wir sie zum Teil bei Hamerling finden, sondern lebendige, grossartig aufgefasste Gestalten, und seine Sprache endlich zeichnet sich durch erhabenen Schwung und echt epischen Bilderreichtum aus. Auch den protestantischen Lesern, die vergeblich nach einer tendenziösen Färbung suchen werden, wird das Buch hohen Genuss gewähren. K. L.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Von den unzähligen Konzerten, die in letzter Zeit hier stattfanden, erwähnen wir hier nur die wichtigsten. Der zweite Symphonie-Abend der Kgl. Kapelle brachte als Novität eine symphonische Phantasie „Seemorgen" (nach Lenaus gleichnamigem Gedicht!) von Max Schillings, ein wenig anmutiges und interessantes, aber formloses und inhaltsarmes Werk, das hoffentlich hinter des Komponisten Oper „Ingwelde", die im Opernhause vorbereitet wird, zurücksteht. Anderenfalls prophezeien wir der „Ingwelde" einen baldigen Untergang. Interessant ist bei „Seemorgen" nur die moderne Instrumentierung. — Im zweiten Philharmonischen Konzerte spielte mit aller Technik und

Vollkommenheit Herr F. Busoni ein neues Konzert von Nováček, das zwar nicht besonders gefiel, aber kein uninteressantes oder gar schlechtes Stück ist, es besteht aus vier kleinen Sätzen, die äusserlich und innerlich zusammenhängen. Das Ganze ist sehr symphonisch gehalten und stellt an das Orchester wie an den Solisten gleich hohe Ansprüche. — Im ersten Konzert des Prof. Gust. Holländerschen Quartettes spielte Xaver Scharwenka sein Klavierquintett F dur (Op. 37), das nicht sehr begeistert aufgenommen wurde, das Holländersche Quartett kann sich übrigens dem Joachim-Quartett und dem Böhmischen Streichquartett noch lange nicht an die Seite stellen. — Von Klaviervirtuosen sind ausser Busoni erwähnenswert: Herr Josef Sliwinski, ein feinfühlender, technisch vollendeter Spieler, der bereits vier Klavierabende gab und weitere in Aussicht stellt, ferner Herr Ossip Gabrilowitsch, ein junger Russe aus Leschetizkys Schule, der sich zwar im vergangenen Jahre vergebens um den Rubinsteinpreis bewarb, sich jetzt aber als hervorragender Künstler entpuppte, dann Herr Victor Staub aus Paris (bei der Rubinstein-Konkurrenz ehrenvoll ausgezeichnet), der ein famoser Techniker und eleganter Spieler ist und Albert Friedenthal, der das Prädikat „recht gut" verdient. — Mit dem Gesange steht es schlecht. Ausser Marcella Sembrich im Opernhause und den Liederabenden von Klara von Senfft und Hermann Gura ist nichts erwähnenswert. Kein neuer Stern! — Das erste historisch interessante Konzert von Gertrud Lucky und Reinhold Hoffmann wurde hier bereits lobend erwähnt. — Eine grosse Konkurrenz entstand unter den jungen Violin-Virtuosen. Besondere Erwähnung verdient Felix Berber, der sich der Riesenaufgabe unterzog, an drei Abenden neun der schwersten Violinkonzerte zu spielen. Nach vortrefflicher Lösung dieser Aufgaben zählen wir ihn zu den ersten Virtuosen. Herr Willy Burmester, der sich in den letzten Jahren so schnell bekannt gemacht hat, gab in der Philharmonie ein Konzert und bewies, dass er einer von den wenigen ist, die in den tiefen Geist des Beethoven-Konzertes eingedrungen sind, und er dies zu zeigen

versteht. Herr Alex. Petschnikoff hatte kurz vorher dasselbe Werk arg behandelt. Waldemar Meyer und Alfred Krasselt sind auch nicht zu unterschätzende Virtuosen. Vielversprechend ist der junge Spieler Karl Flesch und eine begabte Schülerin Jos. Joachims, Frl. Leonora Jackson. — Die „Hohe Messe" H moll von Bach führte die „Singakademie" meisterlich auf. J.

Görlitz. Das 13. schlesische Musikfest wird am 20.—22. Juni 1897 hier gefeiert werden. Hofkapellmeister Dr. Muck ist wieder Dirigent, die gesamte Kgl. Kapelle aus Berlin wird mitwirken.

Köln. Im ersten Gürzenichkonzerte wurde eine neue symphonische Dichtung von Felix Weingartner „König Lear" unter seiner eigenen Leitung aufgeführt und erzielte einen starken Erfolg.

Utrecht. Am 14. Oktober wurde hier das neueste Werk der talentvollen Komponistin Cornélie van Oosterzee aufgeführt, das sich „Königsidylle" betitelt und einen Cyklus von vier symphonischen Dichtungen darstellt. Das vornehme Werk, das die Komponistin selbst dirigierte, fand eine glänzende Aufnahme, wie ich höre, wird Arthur Nikisch im 7. Philharmonischen Konzerte zu Berlin einige Stücke daraus zur Aufführung bringen.

Theater (Oper).

Berlin. Der Bühnenraum des Kgl. Opernhauses, der ganz unzulänglich ist, soll umgebaut werden. Es wird daher die Kgl. Oper im kommenden Sommer längere Ferien haben.

Coblenz. Direktor Grassel wird als Novitäten dieser Saison die Oper unseres Kapellmeisters Sommer „Theuerdanks Brautfahrt", und den „Feenliebling" des hier lebenden Komponisten Franz Litterscheid zur Aufführung bringen.

Weimar. Unsere Hofbühne bleibt trotz mancher ungünstigen Erfahrung ihrer alten Tradition treu, neuen Werken junger Autoren zur ersten Aufführung zu verhelfen. Im Januar wird die Oper „Dichter und Welt" von Bausner herauskommen.

Paris. Mozarts Don Juan ist nach sechsmonatlichem angestrengten Studium an der grossen Oper in Scene gegangen und in das stehende Repertoire aufgenommen worden. Trotz einer nicht einwandfreien Aufführung erwies das gewaltige Werk auch hier seine sieghafte Macht und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Ein nach dem Altspanischen des Francisco de Rojas von A. Matkowsky bearbeitetes Drama „Garcia von Castañar" wurde trotz prächtigen Spieles des Bearbeiters in der Titelrolle vom Publikum des Kgl. Schauspielhauses sanft abgelehnt.

„Renaissance“ von Schönthan und Koppel-Ellfeld hat im Berliner Theater bei der für die Reichshauptstadt ja einigermassen verspäteten Premiere den gewohnten grossen Erfolg gehabt.

Bautzen. Die Feier des 100jährigen Bestehens des hiesigen Stadttheaters, mit der zugleich das 25jährige Jubiläum des neuen Schauspielhauses verbunden war, hatte Direktor Hänsing sehr schön und wirkungsvoll gestaltet. Nach einer vom Stadtmusikdirektor O. Oesterlein komponierten und selbst geleiteten Festouvertüre sprach Frl. Meyerer einen Prolog, dem die gelungene Darstellung des „Hebefestes des Stadttheaters im Jahre 1796“ folgte. Den Beschluss der Feier machte eine vorzügliche Aufführung von Lessings ewig junger „Minna von Barnhelm“.

Mainz. Das vieraktige Schauspiel des bisher nur als Lyriker einigermassen bekannten Rudolf Herzog „Esther Maria“ hatte hier einen starken Erfolg.

Meiningen. Ein neues Schauspiel Paul Lindaus „Der Abend“ ist an unserem Hoftheater mit grossem Beifall aufgenommen worden.

Stuttgart. Die Hofschauspielerin Frau Louise Wentzel beging am 22. Oktober das Jubiläum ihrer 50jährigen Thätigkeit am hiesigen Hoftheater. Sie spielte an ihrem Ehrenabend eine ihrer Glanzpartien, in der sie nicht leicht erreicht, geschweige übertroffen werden wird, die „Bärbel" in „Dorf und Stadt". Die würdige, bei unserem Publikum überaus beliebte Künstlerin wurde durch unzählige Blumen und Kränze und jubelnden Beifall geehrt. Der König liess ihr ein Geschenk überreichen, auch ihre Kollegen verehrten ihr eine Ehrengabe.

Personalien.

In Ehrlichs Musikschule wurde als Lehrer des Violinspiels neuerdings Herr **Benard Hildebrandt** (Methode: Rappoldi und Thomson) angestellt. — Infolge der fortwährend steigenden Schülerzahl haben die Anstaltsräume in den letzten Tagen durch Hinzunahme der zweiten Etage eine bedeutende Vergrösserung erfahren.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 8.

Die Redenden Künste.

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible]

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Emile Sauret
London, N.W.
4 Loudoun Road,
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
Früher in Berlin, je at in
Dresden, Pragerstr. 36.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonsplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 2b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Hohestr. 26 I.

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin.
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
Leipzig, Kühlgasse 4.

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
A 10 Neuhofstrasse 41.
Konz.-Vertr. [illegible] Konzertdirektion München.

Ludwig Laubbeck
Pianist
Leipzig, Dufourstr. 7, II
Neues Konzerthaus
Konzertvertr. Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schillerstr. 1

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin.
Frankfurt a. M., Stadtstr. 8.
Vertretg.: H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Violoncellist
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung:
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Spezialist für Gesang.
Ausserdem Unterricht in Klavier und Musik-Theorie.
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. [illegible]
Berlin W.,
Kielstrasse 6. III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Schleussigerstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244 [illegible] rue d'Argile.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie der Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin, Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und Oratoriensängerin
hoher Sopran,
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. 12, I

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannisplatz 11, III

Louise Ottermann
(Sopran). Haiblen, festes Repertoire f. Oratorien [illegible]
Dresden-A., [illegible] 13 I.
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Lessingstrasse 29, II.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]strasse 4b.

Mathilde Vaerting
Konzert- u. Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Florahof
Schulberg

Luise Geller
Alt und Mezzosopran. Oper, Konzert und Oratorien.
Magdeburg, Moltkestr. 7
Konz.-Vertr.: Eugen Stern, Berlin W., Magdeburgerstr.

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater- und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible] 3 p.
[illegible]

Antonie Blom
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse

Anna Stephan
Konzert- u. Oratoriensängerin
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 16.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt und Mezzosopran
Konzert-Vert.: H. Wolff
Berlin W. [illegible] Karlsbad
Frankfurt a. M., Eschersheimer Landstr. 13, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 4, II
Partiestudium
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 1.

Johannes Cotta
[illegible]
erteilt dramatischen Unterricht
[illegible]
Altenburg S.-A.
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Potsdamer Str. 22a, Gartenhaus I.
Sprechstunden 2–4

Amélie Gmür-Harloff
[illegible]
Weimar,
Grundstedterstr. 21.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Lilli Marsola
Sopran. Konzert- u. Oratoriensängerin u. Gesanglehrerin.
Berlin W.,
Neue Winterfeldstr. 10, II
Konz.-Vertr.: Eugen Stern
Berlin W., Magdeburgerstr.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran. [illegible]
Leipzig, Kaiser Wilhelm Str. 3 part.

Elisabeth Pallas
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran)
Wiesbaden.
Vertr.: Eugen Stern.

Leipzig, den 14. November.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig, für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweiser in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2.— für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 8.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Konzert der „Erholung" (Alberthalle, 30. Oktober 1906). Der patriotische Zweck — der Reinertrag fällt der Kasse des zu errichtenden König Albert-Denkmals zu — und die Namen erster Gesangskräfte, wie Emma Baumann und Kammersänger Anthes, hatten eine zahlreiche Zuhörerschaft angelockt. Die „roten Zettel", die im Theater eine mit Recht so gefürchtete Rolle spielen, bereiteten diesmal auch hier keine angenehme Überraschung. Herr Anthes war erkrankt, an seiner Stelle sollte Herr Friedrich Carlén, der jüngste der zahlreichen Tenöre Dresdens, singen. Herr Anthes scheint das Krankwerden resp. Absagen als eine Art Sport zu betreiben. Noch ist kein halbes Jahr verflossen seit der Verlegenheit, in die er unsere Theaterdirektion durch sein liebenswürdiges Verhindertsein gestürzt hat, und noch so manches ähnliche Liedlein liesse sich von diesem Kammersänger, dem es offenbar zu gut geht, singen. Wenn Herr Anthes immer krank werden will, wenn er auswärts zu singen hat, so soll er sich doch lieber gar nicht engagieren lassen. Jedenfalls werden die beteiligten Faktoren aus dem Fall eine Lehre ziehen. Herr Carlén ist für Anthes nur ein ungenügender Ersatz. Der junge Sänger ist hier seiner Zeit mit mächtigem Reklameaufwand angepriesen worden; etwas Aussergewöhnliches vermochte ich an dem Organ nicht zu entdecken. Eine Tenorstimme mit flacher Mittellage und nur in wenig Tönen glänzender Höhe, ein recht konventioneller Vortrag und eine augenscheinlich nicht sehr bedeutende künstlerische Intelligenz geben doch noch kein Anrecht darauf, als Stern erster Grösse ausposaunt zu werden. Da hat sein Kollege Wachter, ebenfalls Mitglied der Dresdener Hofoper, viel eher Anrecht auf einen Lobeshymnus. Das ist eine Stimme, ein Bass so markig und satt, so edel und wohlklingend, wie ihn zur Zeit die deutsche Bühne in ähnlicher Qualität kaum aufzuweisen hat. Herr Wachter ist ein Leipziger Kind, warum hat ihn sich Herr Stägemann wegschnappen lassen? Das wäre der Bassist, der uns einen vollgültigen Ersatz für Rudolf Wittekopf bieten würde, denn dass Herr Wachter nicht nur ein enormes Material hat, sondern es auch in prächtiger Weise zu behandeln versteht, das bewies der in jeder Hinsicht hervorragende Vortrag von Schuberts „Fahrt zum Hades". An Stelle des mit billigen Effekten arbeitenden Rheinliedes von Fr. Ries hätte ich lieber etwas Selteneres gehört. Die Sarastro-Arie „In diesen heiligen Hallen" konnte ich leider nicht geniessen, doch wurde mir die Leistung als ein stürmischen Beifall herausforderndes Meisterstück geschildert. Eine ungetrübte Freude bereitete mir diesmal auch Frau Baumann, die — auf das glücklichste disponiert — mit zwei Novitäten von Bruno Lüling ihre Liederreihe eröffnete. Der Komponist, der die Begleitung auf eine sehr zarte und anschmiegsame Weise ausführte, kann mit der Interpretation von „Rose und Schmetterling" und „Nur du" wohl zufrieden sein. Die Lieder sind nicht gerade sehr gehaltreich oder originell, aber hübsch erfunden, von leicht fasslicher Melodik und sehr dankbar. Von den übrigen Gaben der Frau Baumann sei das als Zugabe gespendete Kinderlied erwähnt, dem die Sängerin mit einer herzergreifenden Innigkeit gerecht wurde. Frl. Vandero und Fr. Olga Wirz konnten sich neben dieser perfekten Gesangskünstlerin nur schwer behaupten, doch wurde ihnen aufmunternder Beifall zu teil. Der instrumentale Teil lag in Händen der Günther Coblenz-Kapelle. Herr Günther Coblenz hat sich durch seine hässliche, stark nach Brotneid schmeckende Polemik gegen Hans Winderstein bei den Musikfreunden Leipzigs nicht gerade in Gunst gesetzt, doch sei gern anerkannt, dass er an diesem Abend alle Kräfte

[illegible] und im grossen und ganzen ganz einwandfreie Leistungen bot. Auf den künstlerischen Erfolg darf die „Erholung“ mit Recht stolz sein; das Konzert reiht sich den [illegible] grossen [illegible] würdig an. [illegible]

Leipziger Männerchor. [illegible]

[illegible]

von Jensen Bormann zu Gehör.

Alles in allem [illegible] eine würdige Konzertaufführung, für die man in erster Linie dem [illegible] Chormeister Wohlgemuth zu danken hat. Möge er dem Leipziger Männerchor [illegible] Leben [illegible] lange erhalten bleiben. [illegible] Hans Stange.

II. Philharmonisches Konzert. [illegible] November 190[illegible]. Am Montag fand in der Alberthalle das zweite Philharmonische Konzert des Winderstein'schen Orchesters statt. [illegible]

[illegible] den Erfolg des Abends Herr Kapellmeister Winderstein, der auf den Beifall auch des zweiten Philharmonischen Konzerts mit vollster Befriedigung zurückblicken darf.

Rob. Weit.

Zum Konzert von M. Th. de Sauset und M. Falcke. (Hotel de Prusse, [illegible] Nov. 190[illegible].) Ein wohlklingender französischer Name, seine Trägerin eine Schwester des [illegible] berühmten [illegible] ein Pianist aus Paris — wir erwarteten einen interessanten [illegible] Abend. [illegible] das feste musikalische Rückgrat und das natürliche Em- [illegible]

[illegible] Hier liegt schon der Übergang zu den ewigen Salonmusiken neuerer Zeit, von denen sich Chopin wohlverstanden unterscheidet wie Tag und Nacht.

gel dir durch die vier letzten Nummern des [illegible] charakteristisch vertreten waren. Die Tonmusik von Saint-Saëns [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] Herrn Max [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] derselbe Weg [illegible]

nicht die einzige Aufgabe für den Sänger. Sprachübungen allein sind auch kein Gesang, ebensowenig wie Solfeggieren allein. Auch die Fähigkeit, den Ton für sich in allen Gestalten zu erzeugen, gehört dazu, wo dann der Vokal zurücktritt und nur als Klangfarbe empfunden wird.

Aber das ist nicht das höchste Ziel. [illegible]

Dr. M. Seydel.

Mendelssohn-Feier des Kgl. Konservatorium der Musik. (4. November [illegible]) [illegible] Verhältnisse Leipzigs nun schon seit [illegible]

[illegible]

Dr. Martin Seydel

Bella Napoli [illegible]

[illegible]

IV. Gewandhaus-Konzert [illegible]

[illegible]

Grund in der bereits gerügten, gänzlich unmotivierten Umstellung der beiden Einleitungen zu suchen. Nach dem tristanschwangeren Vorspiel zum 3. Akt, das mit seinem wehmütigen, todestraurigen Spielmannssang tief ans Herz greift, will das Heliafest (Einleitung zum 2. Akt) nicht mehr recht behagen. Der Kinderjubel ist nicht ausgelassen genug, die musikalischen Einfälle und instrumentalen Effekte (Kinderrassel!) nicht reichhaltig und glänzend genug, um die heraufbeschworenen Schatten des Todes zu verscheuchen.

Eröffnet wurde der Abend mit Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt“, die mit grösster Feinheit und Sorgfalt ausgeführte Wiedergabe der an derselben Stelle schon zahllose Male zu Gehör gebrachten Konzert-Ouverture war eine würdige Feier des Todestages des verdienstvollen Mannes (4. November 1847). Mit grossem Beifall wurde die dritte Orchesternummer, Mozarts Gmoll-Symphonie, aufgenommen und mit gutem Recht, denn wenn ja auch Nikischs herrliche Meisterschaft auf allen Gebieten längst unbestritten anerkannt ist, so will es mir doch scheinen, als wenn er den Klassikern gegenüber mit ganz besonderer Liebe zu Werke ging, und die Frucht ist dann eine so plastische, glänzende That, wie wir sie an diesem Abend erlebten. Die Wiedergabe war mit Ausnahme der gefürchteten Hornstelle in dem Trio des d-Menuetts des höchsten Lobes würdig.

Als Solist stellte sich Herr Ossip Gabrilowitsch aus St. Petersburg vor, ein Rubinstein-Schüler, dem ein guter Ruf vorangeeilt war. Der etwa im 18. Lebensjahre stehende Virtuose ist weder zu der Klasse der Wunderkinder, noch der der fertigen Künstler zu rechnen. Dass Herr Gabrilowitsch noch ein solcher werden wird, erscheint mir ausser Frage, die Vorbedingungen (eine fabelhafte Technik, die die fingergefährlichsten Schwierigkeiten spielend überwindet — wenn es auch dem Spieler nicht darauf ankommt, gelegentlich recht energisch daneben zu hauen —, ein gesundes Auffassungsvermögen und charakteristische Auffassung) sind vorhanden, aber aus seinem Spiel weht uns der kalte Hauch seiner Heimat entgegen, es fehlt noch der zündende Funken des Genies, den kein technisches Brillantfeuerwerk ersetzen kann. Ob demnach das Auftreten des jungen Russen an einer so erhabenen Stelle schon berechtigt war, bleibe dahingestellt. Seine Gaben (Tschaikowskys Bmoll-Konzert, Chopin-Liszt, Chant polonais und zwei Kleinigkeiten von Chopin und Rubinstein) fanden aufmunternde Anerkennung, die den jugendlichen Künstler hoffentlich zu eifrigem Weiterlernen anspornen wird. **Otto Sonne.**

Berichtigung.

In dem Westschen Artikel „Berühmte Isolden“ in Heft 7 der „Redenden Künste“ muss es auf Seite 183 Zeile 5 an der Stelle „bei der ersten nur einmaligen Aufführung“ statt „einmalig“ „viermalig“ heissen.

Musikbesprechungen.

Trio Esdur für Pianoforte, Violine und Violoncello von Franz Neumann. Karl Köhler, Musikverlag, Charlottenburg. Die Produktion liegt gegenwärtig auf dem Gebiete der Kammermusik so sehr im argen, dass eine Neuerscheinung wie die vorliegende mit um so grösserer Freude begrüsst zu werden verdient. Franz Neumann schreibt nicht nur, sondern empfindet auch für die drei Instrumente, d. h. er erteilt jedem derselben seine richtige Rolle zu, lässt keines auf Kosten der anderen zurücktreten, lässt aber auch keines mehr sagen, als was ihm seinem Charakter nach zukommt. Trotz der grossen Fortschritte der Instrumentierungskunst haben die meisten unserer Komponisten dieses zarte Gefühl für den Charakter eines Instrumentes verloren, da ihre Effekte häufig nur darin bestehen, die Instrumente in ihrem Klangcharakter widerstrebender Weise zu verwenden. Hier kann allein die Kammermusikkomposition Heilung schaffen, denn sie allein vermag es, die Instrumente individuell zu behandeln. Neumann versteht das ganz prächtig und erweist sich schon dadurch als bedeutsamer Komponist. Seine Melodien sind sangbar und ungekünstelt, die Durchführungen zwar nicht immer klassisch knapp, aber doch von der Breitspurigkeit, die sonst leider heute so vielfach zu finden ist, weit entfernt. Der erste Satz trägt einen heldenhaften Zug, der zweite, „Intermezzo“ überschrieben, vertritt die Stelle des Scherzo und ist ein Tonstück von köstlicher Grazie, der aber infolge der Mollharmonien eine gewisse Würde nicht mangelt und in dem Cdur-Trio ein auch durch den Gegensatz des Rhythmus wirksames Gegenstück findet. Das Adagio hat mir verhältnismässig am wenigsten gefallen, das Hauptthema ist zu vulgär und die Verarbeitung ein wenig schablonenhaft, höchstens der schön abgetönte Schluss dürfte eine aparte Wirkung haben. Das Finale dagegen ist wieder ein prächtiger Satz voll Leben und Frische. Alles in allem stellt das Neumannsche Trio eine sehr schätzenswerte Bereicherung der Triolitteratur dar und, da es keine besonderen Schwierigkeiten bietet, so empfehle ich es für die Hausmusik angelegentlichst. Aber auch im Konzertsaal wird es sicher seine Wirkung nicht verfehlen. **F. A. G.**

Runenzauber.

Oper in 1 Akt (2 Abteilungen) von Emil Hartmann. Erstaufführung in der Dresdener Kgl. Hofoper am 2. November.

Ein in seiner Heimat Dänemark hochangesehener Komponist trat mit einer neuen Oper vor unser Publikum — das Haus war fast leer, die wenigen Hörer konnten ihre Enttäuschung kaum verbergen, müde schleppte sich die Aufführung hin. zum Schlusse rufen einige in den obern Regionen postierte Landsleute des Komponisten diesen einigemale heraus und spenden ihm einen Lorbeerkranz — der alte Herr konnte einem leid thun, denn darüber hat er sich selbst wohl nicht getäuscht, dass die Erstaufführung seines „Runenzauber" eine Grablegung war.

Welche Gründe aber können die kgl. Generaldirektion veranlasst haben, den „Runenzauber" überhaupt herauszubringen, während doch hunderte von Werken deutscher Komponisten im Archive ihrer Auferstehung harren? Der Text kann unsere Theaterleitung doch unmöglich angelockt haben, denn es dürfte schwer sein, eine uninteressantere, spärlichere Handlung in so schlechten Worten wiederzugeben, wie es hier geschieht.

Sven Dyring, ein dänischer Gutsherr, hat sich zum zweitenmale verheiratet und die neue Gattin hat ihm eine erwachsene Tochter Ranhild ins Haus gebracht, aus erster Ehe aber hat er eine erwachsene Tochter Regisse, zwei kleine Knaben und ein Kind, das noch in der Wiege liegt. In der Halle des Sven Dyring erwartet die Dienerschaft die Rückkehr des Herrn von der Jagd und die Ankunft eines Gastes, des Ritter Stig Hvide. Die Dienerschaft singt den üblichen Chor, in dem sie sich in echtester Opernmanier zur Arbeit und Hurtigkeit ermahnt, ohne sich jedoch vom Flecke zu rühren. Ein alter Diener Benedikt, so einer von der ehrwürdigen Art, die im Leben so selten, in der Oper aber so häufig vorkommt, ermuntert den Tross zur Arbeit, natürlich mit demselben negativen Erfolge. Nachdem die Leute ihren Chor fertig gesungen haben — denn dazu sind sie ja nur da —, verlassen sie die Bühne, um hoffentlich draussen ein wenig mehr zu arbeiten. Benedikt bleibt zurück und Regisse tritt auf, um sich über ihr Leben unter dem Regimente der Stiefmutter in einer „Romanze" bitterlich zu beklagen. Benedikt spricht ihr in der salbungsvollen Art der alten Opernbedienten, die stets etwas von einem Geistlichen an sich haben, Trost ein, da tritt die Stiefmutter Frau Guldborg ein und schilt die arme Regisse. Ranhild kommt bald darauf und erzählt, die Dienerschaft spreche davon, dass die tote Frau Helwig, Svens erste Gattin, in der Nacht im Hause als Geist wandle. Benedikt bestätigt das und erzählt mit vielen Worten etwas, was man in der zweiten Abteilung auf der Bühne sieht. Jetzt klingen hinter der Scene die Hörner, der unvermeidliche Jägerchor wird gesungen, dem sich ein Chor dienender Frauen zugesellt, der Hausherr kommt mit seinem Gaste, dem Ritter Stig. Die Vorstellung verläuft ziemlich langweilig, nur als das Aschenputtel Regisse dem Ritter einen Becher Wein reicht, fährt er zusammen, der Pfeil der Liebe hat sein Herz durchbohrt. Der Ritter muss sich nun zunächst ein langes Ballett ansehen, danach fordert man ihn zum Singen auf, er lässt sich nicht lange bitten, sondern singt die Ballade vom „Runenzauber". Der Zauber ist nämlich folgendermassen: Der Runen geheime Schrift erweckt verborgene Minne, liebeswund wird jede Jungfrau, die solche Zeichen erblickt, und demjenigen, der sie ihr giebt, so anhänglich in ihrer treuen Liebe wie etwa ein Kätchen an den Grafen Wetter vom Strahl. Der schlaue Ritter hat nun solche Liebesrunen in einen Apfel eingeritzt und will diesen der Regisse zuwerfen, aber er verfehlt das Ziel — das sollte eigentlich einem so berühmten Helden nicht passieren —, der Apfel fällt in Ranhilds Schoss und äussert an ihr sofort seine zauberische Liebeswirkung. Nun ist das Malheur fertig. Ritter Stig macht sich eiligst aus dem Staube und die Zurückbleibenden ahnen in einem grossen Ensemble einiges Unheil.

Nach dem vom Schicksal bestimmten „Intermezzo" hebt sich der Vorhang wieder und zeigt eine alte öde Stube der Burg, in der die vernachlässigten Kinder aus des Burgherrn erster Ehe schlummern, zwei Knaben und das Wiegenkind. Der Geist der ver-

storbenen Frau Helwig erscheint, segnet und liebkost die Knaben und setzt sich dann an die Wiege des kleinen Kindes. Dann verschwindet sie und Regisse tritt ein, um sich ebenfalls zur Ruhe zu begeben. Sie ist gedankenvoll und schüttet im Gebet ihr Herz aus. Da stürzt Ritter Stig herein, erklärt ihr den mit dem Apfel vorgekommenen verhängnisvollen Unfall und schwört ihr ewige Liebe und Treue. Er muss Regisse allerdings für sehr eitel oder dumm halten, oder selbst ein merkwürdiger Bursche sein, denn ausser dem trockenen Versprechen, sie zu heiraten, weiss er ihr nur von der Pracht zu erzählen, mit der er sie umgeben will, von einem Naturlaute himmelstürmender Liebe, die doch allein sein nächtliches Eindringen in Regisses Schlafgemach rechtfertigen kann, ist keine Spur. Jetzt naht Ranhild, sie bemerkt Stig und in der Ahnung, dass er Regisse liebt, während sie durch der Runen Zaubermacht an ihn gefesselt ist, macht sie ihm eine Scene, in der sie als erste und einzige Figur des Stückes einmal lebenswahr erscheint in ihrem Wechsel von wütendem Hohne und flehenden Schmeichelworten. Stig aber hat für sie weiter nichts als die höchst prosaischen Worte

„Arme Ranhild, ach, erwache vom Wahn!“

Nun kommen Sven Dyring nebst Benedikt und Gefolge (was das zu nachtschlafender Zeit im Schlafgemach Regisses will, ist mir unerfindlich, höchstens sich am „Finale“ beteiligen), die Eltern scheinen sehr vorurteilslose Leutchen zu sein, denn sie sind über die Anwesenheit des Ritters gar nicht ungehalten, im Gegenteil, Dyring bietet ihm sehr freundlich die Hand Ranhilds an. Stig erklärt, dass er Regisse freien will, worauf Ranhild im Paroxysmus die Stiefschwester zu erdolchen versucht. Da erscheint auf einmal — als deus ex machina — der Geist der Frau Helwig, von Engeln umgeben, in himmlischem Glorienscheine. Ranhild stürzt tot zu Boden, Frau Guldborg wirft sich verzweifelnd auf ihre Leiche, das Paar Stig Regisse empfängt von dem Geiste den üblichen Segen, und der Vorhang fällt.

Ich habe die Handlung der Oper deshalb so ausführlich wiedergegeben, weil ich auch dem Unbefangenen die Ungeheuerlichkeit klar machen wollte, dass man, nachdem Richard Wagner gelebt und gewirkt hat durch Wort und Beispiel, einen solchen Text überhaupt auf die Bühne zu bringen unternimmt. Es könnte dafür nur eine Entschuldigung geben, nämlich die, dass die Musik alle die Ungereimtheiten, all die Künstelei des Textbuches vergessen liesse.

Leider aber kann diese Entschuldigung nicht vorgebracht werden. Zwar ist die Hartmannsche Musik imstande, die Handlung einigermassen erträglich zu machen, denn sie bietet in der That Feinheiten, die uns gegenüber den groben Effekten, mit denen unsere „Modernsten“ zu arbeiten pflegen, sehr sympathisch berühren, aber zu einem wirklichen Genusse lässt sie uns auch nicht kommen. Der Komponist will im Rahmen der geschlossenen Formen (Lied, Ballade, Gebet etc.) arbeiten, aber dazu fehlt ihm der unumgänglich nötige melodische Reichtum, in der Erkenntnis dieses Mangels versucht er mit den durch ein grosses Orchester gebotenen Mitteln zu wirken, aber dazu fehlt ihm die Veranlagung, fehlt seinen musikalischen Gedanken die Verwendbarkeit; er verlangt zwei Harfen im Orchester, aber wenn er sie verwendet, klingen sie matt und leer. Sodann fehlt dem Komponisten die Fähigkeit, dramatische Situationen zu erfassen und auszunutzen, die wenigen Stellen des Textes, wo dieser ihm dankbare Situationen bietet, benutzt er entweder gar nicht oder unrichtig, z. B. zu Beginn der 2. Abteilung. Da gehen erst Violoncello und Bässe im pp getragen hinab bis h, die Viola setzt ein, und ihr romantischer Klang wirkt gerade hier vortrefflich — da ein Schlag im ff mit Becken, der Geist wird sichtbar und beginnt seine oben beschriebene Thätigkeit, begleitet vom Tremolo der Streicher und dem geisterhaften Klang gedämpfter Hörner, das ist nicht einheitlich, nicht dramatisch logisch gedacht. Denn entweder ist der Geist so grausenerregend, dass die orchestrale Explosion bei seinem Erscheinen gerechtfertigt ist, und was soll dann das zarte Weben des Orchesters vor und nach dem Erscheinen? oder — und das ist ja thatsächlich der Fall — der Geist der Frau Helwig ist ein guter, seliger, nur Segen bringender Geist — wozu ihn dann ankündigen wie das Auftauchen des Bösen? Derartige Rätsel finden sich zu Dutzenden in der Partitur. Der Geist hat die schlafenden

Knaben gesegnet, setzt sich an die Wiege und bewegt diese leise. Man denke sich die herrlich poetische Situation einer Mutter Geist, von der innigsten Liebe zu ihren verlassenen Kleinen sogar vom Himmel herniedergezogen zur Erde, wiegt ihr Jüngstes — warum hier nicht ein Wiegenlied in Moll, mit gleichmässiger, wiegender Bewegung der Celli und einem sinnenden Motive der Geigen und Flöten, das den ahnungsvollen Traum des Kindes in dieser wunderbaren Nacht zart andeutet — warum so wenig Poesie bei dieser Scene, die den Musiker zur Sonnenhöhe führen muss, wenn er überhaupt Schwingen hat? Wer will darauf die Antwort geben?

Musikalisch am wertvollsten ist die Ballettmusik, wenngleich die Melodie des Tanzes durchaus nicht originell ist, aber hier wechseln doch wenigstens die tonlichen Bilder, hier kommt vor allem der Rhythmus einmal zu seinem Rechte, der sonst so schmerzlich zu vermissen ist und dessen Vernachlässigung an der Einförmigkeit der Musik den wesentlichsten Anteil hat. Eine musikalische Charakterisierung der Personen fehlt fast vollständig, und wenn der Komponist wirklich einmal dazu einen Anlauf nimmt, so macht diesen das Auftreten irgend eines Recitativs wieder unwirksam. Diese Recitative sind das Langweiligste an dem ohnehin nicht übermässig interessanten Werke, sie sind nichts als das musikalische Stammeln eines um den rechten Ausdruck verlegenen Komponisten, während sie, wenn sie überhaupt angewendet werden, nach dem Beispiele Mozarts und Webers als Erzeuger der Stimmung, des musikalischen „Milieus“ für den folgenden Gesangssatz zu dienen haben.

Die Aufführung war müde und langweilig — wer wollte daraus den darstellenden Künstlern einen Vorwurf machen. Das Werk vermag eben nicht einmal die mitwirkenden Künstler zu erwärmen, geschweige das Publikum. Interessant war Herr Bruns als Ritter Stig Hvide. Bis zur Mitte der zweiten Abteilung vermochte er durchaus nicht zu gefallen, sondern war steif und auch gesanglich nicht hervorragend. Auf einmal kam Leben in ihn, und so sang er den Schluss seiner Partie ganz wunderschön. Frl Bossenberger that als Regisse alles mögliche, aber ihr wie der anderen Künstler Bestreben scheiterte an der Unnatur der Aufgabe. Die Ausstattung war glänzend, das Ballett in seinem graziösen Arrangement erbrachte wieder einen neuen Beweis von Herrn Thiemes hervorragender Tüchtigkeit, das Orchester unter Herrn Hagens Leitung spielte wunderschön — aber das Haus gähnte in trostloser Leere und das Publikum in langer Weile.

Angesichts dieses Misserfolges erscheint die Frage an die Kgl. Generaldirektion gerechtfertigt, warum sie ein Werk zur Aufführung annahm, dessen Schwächen und Mängel doch schon bei der ersten Durchsicht des Klavierauszuges in die Augen fallen. „Beute-Runen“ sind es auf keinen Fall, die Stig Hvide in seinen Apfel eingeritzt hat.

F. A. Geissler

Thema oder Motiv?

Eine Studie von F. A. Geissler.

Die Leute, welche beständig thatenlos darüber klagen, dass die moderne Musik die alten Bahnen verlassen, die geheiligte Form der Sonate, die von den alten Meistern für alle Zeit festgestellt zu sein schien, durchbrochen, ja die ganze Architektur des musikalischen Satzes von Grund aus umgeändert hat, diese Leute sprechen meist den Wunsch aus, die Komponisten unserer symphonischen Dichtungen möchten reuevoll in die Arme der alten Kunst zurückkehren, und sind der Meinung, dass dann alles gut werden wird Dieser Wunsch wird, so fromm und gut gemeint er auch ist, doch stets unerfüllt bleiben, denn wie im ganzen Gange der Welt, so giebt es auch in der Kunst keine Rückwärtsbewegung, die auf die Dauer sich behaupten könnte. Auch ist der Wunsch dieser guten Leute schon um deswillen unerfüllbar, weil er von der Anschauung ausgeht, die künstlerische Form sei etwas Unabhängiges, Absolutes, und es müsse jedermann möglich sein, sie sich anzueignen.

Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Die künstlerische Form ist vielmehr nichts anderes als die Hülle, in der die Gedanken einer Kunstepoche in die Erscheinung treten, von der Art der künstlerischen Perzeptionsfähigkeit einer Epoche hängt unmittelbar die Form ab, in die sie ihre Kunstwerke kleidet, und nur dann hat die Kunst einer Zeit Anspruch darauf, ernst genommen und auf die Grundzüge ihres Wesens hin untersucht zu werden, wenn sie für ihre Ideen eine neue Form findet, denn nach Goethe ist „Eigenart des Ausdrucks der Anfang und das Ende jeder Kunst". Unsere Zeit steht, was die Orchestermusik anlangt, gegenwärtig im Zeichen der „symphonischen Dichtung", die, mag man sonst über sie denken, wie man will, jedenfalls eine neue und eigenartige Ausdrucksform darstellt und schon dadurch ihre Existenzberechtigung beweist. Der Hauptunterschied der neuen Ausdrucksweise von der alten liegt aber in der Dezentralisation des Entwurfes und in der Verwendung der Motive anstatt der alten Themen.

In vielen Aufsätzen, Kritiken, ja sogar Büchern werden die Begriffe Motiv und Thema in einer Weise nebeneinander gestellt, dass sie als gleichwertig erscheinen müssen, und doch ist ihre Verschiedenheit so bedeutend, dass der ganze formale Unterschied der alten und der modernen Musik auf ihr beruht.

Das Thema oder die Melodie im alten Sinne stellt einen vollständig ausgebauten musikalischen Gedanken dar, der, in sich abgeschlossen und selbständig, in den Grenzen einer Tonart sich bewegt. Wie aber ein Gedanke bis zu seiner Perfektion sich aus verschiedenen Bestandteilen zusammensetzt, so gliedert sich auch der musikalische Gedanke, das Thema, in verschiedene Unterteile, welche die Formenlehre als Perioden oder Motive bezeichnet. Während nun die alten Meister diese Motive zwar in kunstvollster Weise verarbeiteten, aber sie doch immer nur in ihrem Abhängigkeitsverhältnisse von der Motivfolge, dem Thema, beliessen, verzichtet die moderne Musik auf diese Vereinigung der Motive zu übergeordneten Gebilden (Themen), setzt das Motiv an die Stelle des Themas und arbeitet mit jenem, wie die alten Meister es mit diesem gethan.

Diese Erscheinung ist nur eine Folge der Thatsache, dass der Mehrzahl unserer modernen Menschen die Fähigkeit abhanden gekommen ist, eine ganze Melodie schnell aufzufassen und sich einzuprägen, die wie beispielsweise das erste Thema des I. Satzes von Mozarts Jupitersymphonie 23 Takte lang ist, während sie eine Folge von 5 oder 6 leiterfremden Tönen sofort behalten. Ich habe z. B. in meiner Bekanntschaft verschiedene Leute, die jedes Motiv Wagners kennen und von ähnlich klingenden scharf zu trennen wissen, die aber nicht imstande sind, zwei Mozartsche oder Haydnsche Themen von einander zu unterscheiden, sondern gelassen erklären, „eines klingt ja wie das andere" — von einem Behalten dieser Themen natürlich ganz zu geschweigen. Andererseits sind auch Leute zu finden, die für Wagnersche oder Lisztsche Motive durchaus kein Gedächtnis haben, während sie mit untrüglicher Sicherheit einen ganzen Beethovenschen Symphoniesatz frei aus dem Gedächtnis wiedergeben können. Jene sind die geborenen „Modernen" in der Musik, diesen (die sich jetzt in der Minderheit befinden) wirft man so gern Zopfigkeit und reaktionäre Gelüste vor; beide aber sind für ihre natürliche Veranlagung selbstverständlich nicht verantwortlich zu machen. Die einen haben eben nicht die Fähigkeit, einen Gedanken musikalisch folgerichtig auszudenken und durchzuführen, den anderen fehlt das Vermögen, die Agilität der Motive richtig zu erkennen und über ihre Bestimmung sich jederzeit klar zu werden.

In seiner vortrefflichen, leider nicht genug gewürdigten Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" hat Schiller einen feinen Unterschied in der dichterischen Produktion gemacht, den wir ungescheut auf alle Künste, vor allem auf die Musik übertragen können. „Der Dichter (so sagt Schiller, und wir nehmen unter diesen Begriff auch den Tondichter) ist entweder Natur oder er wird sie suchen, jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter." Die Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert waren naive Tondichter, bei ihnen war die Musik, Melodie sowohl wie Harmonie, der mühelose Ausfluss des Genius, ihre Themen waren Ausströmungen des eigenen tiefen Gefühls, und ihre Kunst war Selbstzweck, der Gedanke an die Wirkung, die sie möglicherweise auf ein Publikum ausüben könne, lag ihnen fern, denn sie schafften in der Einsamkeit des Genies, das sich selbst genügt oder Verständnis nur bei wenigen erhofft.

In diesem Sinne des einsamen Genies sagte Mozart, er habe die Musik zum Don Juan für sich und zwei oder drei Freunde komponiert, und Gounod nennt diesen Zustand sehr richtig das „Alleinsein mit der göttlichen Eingebung". Aus diesem Zustande heraus wurden die Werke geschaffen, die, wie unmittelbare Offenbarungen durchsichtig und klar und doch Monumente der höchsten künstlerischen Feinheit, vor die Welt traten und noch heute von dem Glanze ihrer ewigen Jugend nichts verloren haben. Das Wesen der naiven Tondichtung ist die Melodie, das Thema, der in sich selbst gefestete musikalische Gedanke. Das Motiv aber stellt im Gegensatze dazu das musikalische bon mot dar, es ist entweder selbst das Produkt der reinen Verstandesthätigkeit oder eine Eingebung, deren sich der berechnende Verstand sofort nach ihrer Geburt bemächtigt, um sie seinen bestimmten Zwecken dienstbar zu machen. Und der Umstand eben, dass die moderne Orchestermusik als ausgesprochenste Programmmusik bestimmte Eindrücke erzielen, bestimmte Vorstellungen hervorrufen, ja sogar bestimmte Vorgänge schildern will, macht sie im Schillerschen Sinne zur „sentimentalischen" Tondichtung.

(Schluss folgt.)

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.

Von Moritz Wirth

(Fortsetzung.)

Nachdem die Riesen vollends den Steig herabgekommen waren, erregte vor allem Freia den Unwillen des auf das Drama Achtenden. Man kann sagen, sie spielte ihr Kleid. Während das schüchterne Kind vor den bösen Männern, die sie holen wollen, in die äusserste Ecke flüchten und immer jemand anders, besonders Fricka, zwischen sich und jene hätte bringen müssen, stand sie zunächst ziemlich nahe bei den Riesen, als ob es ihr eigentlich gar nicht unlieb gewesen wäre, ergriffen und fortgeführt zu werden. Zu dem Geschmack an gewissen Kleidern gehört eben auch der Geschmack an gewissen Abenteuern. Die dummen Kerle, die Riesen, merkten das nur nicht. Nachdem ihr aber das versteckte sich Anbieten doch langweilig zu werden schien, begab sie sich aus der Mitte der linken Bühnenhälfte zu der ebenda etwas weiter vorn stehenden Fricka, die nun ihrerseits unser Staunen in Anspruch nahm. Das Natürliche wäre doch gewesen, dass sie die bei ihr Schutz Suchende an ihre rechte Seite genommen und dort liebevoll an sich gezogen hätte, beide das Gesicht halb dem Hause zuwendend, halb nach den rechts hinter ihnen stehenden Riesen ausspähend. Eine gerade Linie, von Freia nach ihren Bedrängern gezogen, hätte immer durch Fricka gehen, um diese als ihren Drehpunkt sich bewegen müssen. Was geschah aber? Fricka stellte sich ganz vorn links mit dem Rücken nach der Rampe zu auf und hielt die hinter ihr stehende Freia mit beiden Armen dicht an sich gedrückt. So mögen sich zwei Frauen fest aneinander schliessen, die unversehens in das Gewühl einer Schlacht geraten sind und nun von allen Seiten her den Tod erwarten. Dergleichen gab es jedoch hier nicht. Fricka hatte von den Riesen nichts zu befürchten, und diese drohten auch nur von einer Seite, aber gerade von der, wo Freia stand! Wer ohne Kenntnis der Dichtung zu diesem Bilde gekommen wäre, hätte eher glauben müssen, Fricka halte Freia fest und biete sie den Riesen zum Abführen an. Die Stellung war so unsinnig, dass sich schliesslich als einziger Zweck der aufdrängte, uns Frickas Anputz nun auch noch von hinten bewundern zu lassen. Es ist wirklich spasshaft, dass der richtige Augenblick, von ihm zu sprechen, der ist, wo wir seine Trägerin von hinten zu sehen bekamen. Da war zuerst ein langes, weisses Unterkleid, darüber, ganz wie bei Wotan, ein am Halse geschlossener, über die Schultern auf den Rücken hinabfallender blauer Mantel. Auf der Brust lag, eine Spanne breit,

bräunlich gelb der berühmte Bernsteinschmuck, das persönliche Geschenk des Hauses Wahnfried an Frl. Brema. Den krönenden Abschluss des Toilettenkunstwerkes aber bildete ein nur von hinten ganz wahrzunehmendes feuerrotes Band, das Frickas über den Nacken herabwallendes tiefkastanienbraunes Haar zusammenknüpfte, auf ihm wie über dem blauen Mantel scharf hervorstach, und endlich das eigentliche Geheimnis des Anzuges und der Stellung offenbarte. Ich habe in Bayreuth viel von diesem roten Bande reden hören, nach dem einer den anderen fragte. Es missfiel nicht und fiel doch auf, wie schliesslich die ganze eigenartige Frauengestalt, die so jedenfalls nicht in das „Rheingold" gehörte. Gleich der Bernsteinschmuck war der bare Unsinn, denn die Götter des „Ringes" sind Landgötter (Entd. S. 65, 105), die mit der See und ihren Erzeugnissen nichts zu thun haben. Möge sich doch die glückliche Besitzerin für ihre Halszierde eine besondere Oper komponieren lassen, etwa nach dem Vorbilde der Novelle „Die Perlenschnur" von Emil Ertl, und mag in dieser Oper auch Frl. Bremas schönes, wie ich vermute, echtes Haar passender angebracht werden, als das in Bayreuth der Fall war. Denn nur dem anscheinend diesmal von der Festspielleitung beliebten verschiedentlichen Spielen mit dem natürlichen Haar ihrer Darsteller verdankten wir es wohl, dass neben dem hochhellen Wotan eine tiefdunkle Gemahlin stand und die Rasseneinheit des Germanendramas bedenklich störte. Und da „pflegt" Bayreuth unser Rassenbewusstsein und nimmt die Gobineauvereinigung unter seine Fittige! Das weisse Kleid endlich hätte man sich in der „Walküre" gefallen lassen können, wo mit dem Besitz der Burg ein höherer Ton in das Leben der Götter gekommen sein wird, und die Götterkönigin zur Wahrung ihres wichtigsten Hoheitsrechtes im vollen Schmuck ihrer Würde bei Wotan vorfährt. Was aber sollte es im „Rheingold", das noch nicht die Kultur, sondern nur erst die Natur vertritt? Wie von diesem Gesichtspunkte aus Fricka gekleidet sein muss, habe ich Entd. S. 13/14 gezeigt. Zweitens aber gebühren ihr die bunten Farben auch noch als verheirateter Frau gegenüber dem mädchenhaften Weiss Freias. Wenn die Schwestern ihre Farben geradezu vertauscht hatten, so machte die ältere doch nur den säuerlichen Eindruck einer etwas altbackenen Neuvermählten, die mit allerhand nachträglicher Mädchenhaftigkeit vor dem Gemahl herumtändelt. Und die gleiche Absicht lag wohl auch der so flott rotbebänderten Rückenansicht zu grunde. Sie war noch eine zweite, stumme Ansprache, eine Ansprache von hinten an die versammelte harte Männerwelt, da doch in Bayreuth die Rede über die Rampe hinüber mit zum „Stil" zu gehören scheint. Nur schade, dass, wie für Wotan, so auch für Fricka „junger Liebe Lust" schon eine ziemliche Zeit vorüber ist.

Das inzwischen sich abrollende Gespräch Wotans mit den Riesen bot bemerkenswertes, wie kaum anders zu erwarten, nur durch einen groben Fehler dar. Man wird sich Wotan bei den Worten „Seid ihr bei Trost mit eurem Vertrag?" schwerlich anders vorstellen, als mit einer vornehm verächtlichen Abwendung. Der Bayreuther Obergott dagegen stürzte mit einigen Sätzen auf Fasolt los, indem er dazu einen Katzenbuckel machte und den Kopf vorstreckte, ungefähr wie kleine Jungen, wenn sie Pferd spielen. Wenn Porges (Bayr. Bl., 1880, S. 305) recht hat, dass Wotan nur da, wo er der Erda in die Kluft nach will, „jene grossartige Selbstbeherrschung vollständig verliert, die sonst in allen seinen Äusserungen hervortritt" — und sicherlich hat er recht, mit einer einzigen Entd. S. 207 angezeigten Ausnahme — dann ist dieses Gebahren Wotans sogar nach Bayreuths eigener Vorschrift falsch. Es war eben die unverfälschte fin de siècle-Familie, die sich hier vor uns aufthat: das junge Mädchen mehr als reif, die Frau schauspielernd, der sogenannte Hausvater auf einer Höhe innerer Charakterlosigkeit, die bereits in starke äusserliche Haltlosigkeit ausbricht. Nur das grüne, weibische Jüngelchen fehlte noch, und siehe da, es liess in des Wortes bildlicher wie wörtlicher Bedeutung nicht auf sich warten. Die Riesen wollten eben Freia den Weg zum Donnerstein hinaufziehen, da kam Froh herbeigehüpft. In seiner zierlich vom Leibe ab gehaltenen Rechten trug er aufrecht den vielbesprochenen Speer, die Linke legte er ebenso zierlich um Freias Leib, auf ihrer anderen Seite standen verblüfft und gehorsam loslassend die Riesen. Der Speer, Froh, Freia, die Riesen, in dieser Reihenfolge und in grader Linie diese fünf geordnet, so stellte Frau Wagner den Vorgang dar. Froh beschützt Freia vor

den Riesen. Dabei zückte er nicht einmal den Speer auf die Entführer Gott bewahre! Ein Fremder hätte vermuten können Froh verkriecht sich hinter Freia vor den Riesen.

Der grüne Rock dieses grünen Jungen ist wahrscheinlich eine der „Weisungen" des von Frau Wagner in ihrem bekannten Briefe (R. K dieses Jahrganges, S. 15) gefeierten „namhaften Germanisten", des Herrn Professor Wolfgang Golther in Rostock. In seinem „Handbuch der Germanischen Mythologie", 1896, S. 223, berichtet er, dass Freyr „über den Pflanzenwuchs der Erde" walte. Da Pflanzen grün zu sein pflegen, so hatte man anscheinend damit zugleich die Farbe für Frohs Rock gewonnen. Kann ein Schluss kürzer und darum, so meinte man wohl, logischer sein? Dass Wagner die Wirkungskreise seiner Götter etwas anders verteilt hat, als die alten Germanen die der ihrigen (Entd., S. 156 f., 198 f.), war offenbar den Bayreuther Herrschaften unbekannt. Nicht minder ist der Speer, der ausdrücklich wohl nirgends für Freyr genannt wird, vielleicht aus dem von Herrn Prof Golther (a. a. O.) mitgeteilten Verse abgeleitet.

Freyr ist der erste von allen Helden,
Die die Burg der Asen birgt'

Froh, ein kleiner Wotan, muss er auch sein Speerchen han! Herr Dr Arthur Seidl hat ganz recht, wenn er diesen „Speer-Parallelismus" verwirft (Deutsche Wacht, 5. Aug 1896). Froh ist bei Wagner der junge Feldarbeiter, der im zwillichnen Arbeitshemd, die Sichel in der Faust, erscheint. Wie er sich den Riesen entgegenstellt und was Freia dabei thut, erfährt, wer zu lesen versteht, sehr deutlich aus der Musik.

Nun aber ist der Darstellung wieder ein kleines Lob zu erteilen. Die Vorschrift „Froh und Donner kommen eilig", war bei Seite geschoben Donner erschien erst mit seinem Motiv, freilich nicht so, wie Entd. S. 13 angegeben, sondern zu ebener Erde mit den Riesen. Es war unter diesen Umständen durchaus richtig, dass er, um zum Wurfe auszuholen, einige Schritte vor seinen Gegnern zurücktrat, während diese ihre Pfähle in der Entd. S. 14 angezeigten falschen Weise handhabten Fehlte, um die Gruppe zu vervollständigen, nur noch Wotan. Der hatte inzwischen den Donnerstein und die rechts befindlichen Felsen nach Loge abgesucht. So ganz unmögliche Orte pflegt man nur zu durchstöbern, wenn man sich schon halb um den Verstand gesucht hat, was von Wotan uns anzudeuten so viel hiess, als unsere Meinung von ihm noch wieder um ein gutes Stück erniedrigen. Indessen, als Donner mit den Riesen anband, wurde Wotan wieder aufmerksam, und als sich Donner gar zum Wurfe anschickte, sauste Wotan von ganz rechts vorn in mächtigen Sätzen nach dem Eingange zum Donnerstein hinüber und stellte sich mit ausgestreckten Armen zwischen die Streitenden. So denkt sich Frau Wagner die Enthüllung der Macht des Speeres (Entd. S. 13—15), wobei denn auch das Vertragsmotiv doppelt zu rasch in die Tiefe ging.

Doch da sah ich auch schon Loge aus der Versenkung heraufklettern. „Auf ihn verlass' ich mich nun" dachte ich mit Wotan, um nach so grässlichen Enttäuschungen in Bayreuth wenigstens noch ein Stück Wagnerscher Kunst zu erhaschen. Denn ich hatte Herrn Vogl vor vielen Jahren einmal als Loge in Leipzig gesehen und bewahrte Bruchstücke seiner wunderbaren Darstellung noch in unverlöschter, farbenklarster Erinnerung.

(Schluss folgt.)

Ein Blatt aus der Geschichte des Halleschen Stadttheaters.

Dem Archiv entrissen und mit Kommentar versehen von Otto Sonne.

Ew Hochwohlgeboren!

Eine Saison an dem Musikleben der Stadt Halle beteiligt, drängt es mich, an berufener Stelle Mitteilung über hiesige Orchesterverhältnisse zu machen und dieselben in Parallele zu ziehen mit den Verhältnissen anderer Städte, in denen ich selbst in ähnlicher Weise wie hier gewirkt habe. Das Fundament des ganzen Musiklebens einer Stadt ist

ein gutes und ausreichendes Orchester, und haben bereits die meisten Städte, in welchen nicht schon von den Höfen dafür gesorgt wurde in richtiger Erkenntnis dieser Thatsache sich zur Errichtung eines städtischen Orchesters entschlossen. Ich meine dabei natürlich nicht Frankfurt a. M., Köln, Leipzig etc., die ja Halle an Einwohnerzahl bedeutend übertreffen, aber Düsseldorf, Mainz, Strassburg, Bremen, das kleine Freiburg in Baden, Brünn in Oesterreich, Basel und Zürich in der Schweiz, mit denen eine aufblühende Stadt wie Halle sich wohl messen kann, haben seit Jahren bereits ihr städtisches Orchester. Ein trauriges Bild ungenügender und nicht zu viel gesagt des Halleschen Theaters unwürdiger Besetzung des Streichquartetts an der hiesigen Oper geben folgende Daten: das gesamte Streichquartett besteht nur aus 6 I Violinen, 4 II Violinen, von denen gerade bei grossen Opern ein Geiger bei den Schlaginstrumenten, ein zweiter bei der Bassklarinette Verwendung findet, eine Besetzung, wie sie sonst nur an Possentheatern, aber an keinem anderen ernstlich Oper pflegenden Theater **Deutschlands** wieder zu finden sein wird. Ferner 2 Bratschen, 2 Celli, 2 Bässe, die nach Vorschrift moderner Komponisten oft in 3—4 Partien geteilt werden sollen. Dass eine derartige Besetzung nicht einmal bei den anspruchsloseren alten Klassikern, geschweige bei polyphonen Werken der neuen Musikliteratur genügen kann, bedarf wohl nicht des Beweises, jedenfalls ist sie bei **keinem** besseren Theater mehr anzutreffen und sind dies Orchesterverhältnisse, mit denen heutzutage nur noch die allerdings künstlerisch übelberüchtigten Monatsopern zu rechnen haben, mit denen sich Städte begnügen müssen, die nicht im stande sind, sich allein eine Oper zu halten. Als Beweis meiner in nichts übertriebenen Schilderung, wie sehr Halle im Vergleich zu anderen Städten zurückgeblieben ist, erwähne ich, dass, als ich vor 14 Jahren in Magdeburg engagiert war, schon zu jener Zeit das dortige Orchester 3 Bässe, 3 Celli, 6 II Violinen, 4 Bratschen besass und dazu noch in sehr guter Qualität. Soll ein aufstrebendes Theater einer aufblühenden Stadt in seinen musikalischen Verhältnissen nicht verkümmern, nicht künstlerisch wie finanziell zurückgehen und bedeutend unter Magdeburg rangieren, würde ich bitten dieser ernstlichen Wunde der hiesigen Oper und des ganzen musikalischen Lebens ihre gütige Fürsorge angedeihen zu lassen. Ich erachte es für eine ernste Pflicht meines Berufs da auf einen Schaden aufmerksam zu machen, der das hiesige Theater wie das gesamte Musikleben Halle's in seiner Fortentwicklung hemmen muss, und erlaube mir auf, anderer Seite Vorschläge zu machen und zu beweisen, mit wie wenig neuen Mitteln die Stadt Halle im stande wäre, nicht allein diesem Übel zu begegnen, sondern sich einen neuen Anziehungspunkt, eine Perle ihres Kunstlebens in der Errichtung eines vorzüglichen städtischen Orchesters zu schaffen. Die Verhältnisse konnten kaum günstiger in einer anderen Stadt dafür gewesen sein."*)

Wie aus vorstehenden Zahlen zu ersehen ist, bleiben sich Ausgaben und Einnahmen so ziemlich gleich und möchte ich meinen Vorschlag der Errichtung eines städtischen Orchesters bei so günstigen Umständen angesichts der gegenwärtigen unhaltbaren Orchesterzustände nochmals dringend empfehlen. Nicht unerwähnt möchte ich noch lassen, dass auch nur halbwegs künstlerische Leistungen bei gegenwärtigen Verhältnissen, abgesehen von der quantitativ unzureichenden Anzahl der Musiker schon durch den fortwährenden Wechsel unmöglich sind, denn nur ein Teil des Theaterorchesters kommt im „Wittekind" zur Verwendung, der andere Teil wird im Herbst jedesmal ergänzt und was da eben kommt, muss von dem Operdirigenten ohne Auswahl recht oder schlecht acceptiert werden.

Ich komme nun zum Schluss und betone, dass von bedeutenden Opfern, die die Stadt Halle aufbringen müsste, um ein städtisches Orchester ins Leben zu rufen nicht die Rede sein kann, wohl wären es aber Vorteile, denn ein festgegliedertes jahraus jahrein zusammenwirkendes, aus tüchtigen mit Sorgfalt auserlesenen Kräften bestehendes Orchester von 45 Musikern wäre eine neue Anziehungskraft Halle's und wäre des schönen Theaters würdig, ohne welches letzteres nur ein schöner monumentaler Bau bleibt — gefrorene Musik.

*) Es folgt nun der Versuch eines Zahlenbeweises, wonach die Halleschen Stadtväter gar nichts billigeres thun können, als die Vorschläge des Herrn Kapellmeisters anzunehmen.

Indem ich schliesslich noch etwaige Einwendungen, dass es nicht anginge, Eintrittsgeld bei Konzerten von Organen der Stadt erheben zu lassen, dahin berichtigen möchte, dass ein Abkommen mit der Kurdirektion in Wittekind und mit Pächtern anderer Konzertlokale durch Leistung einer Pauschalsumme der Stadt das Erheben des Eintrittsgeldes ersparen könnte, empfehle ich nochmals meinen Vorschlag einer wohlwollenden Prüfung und verbleibe

Halle a. S. 1896. Euer Hochwohlgeboren hochachtungsvoll ganz ergebenster

Carl Frank.

Die Honoratioren der guten Stadt Halle, die trotz ihrer enorm wachsenden Einwohnerzahl und räumlichen Ausdehnung den Charakter der Kleinstadt in keiner Weise verleugnen kann, waren nicht wenig erstaunt, als ihnen vor etlichen Monaten der Briefträger die vorstehend abgedruckten Offenherzigkeiten des Herrn Kapellmeister Frank in zierlichem Kouvert überreichte. War nicht das Theater bei Hans Julius Rahn in den besten Händen? Hatte nicht die Hallesche Kritik (soweit sie nicht zu den principiellen Gegnern des Direktor Rahn gehörte — welcher Theaterdirektor hat keine principiellen, persönlichen Gegner? — und die auswärtigen Rezensenten, wenn sie einmal das zierliche Schmuckkästchen, genannt Stadttheater in Halle a/S., mit ihrem Besuch beehrten, freudig konstatiert, dass die Saison 1895/96 ein glorreicher Sieg der Direktion Rahn sei, dass Herr Kapellmeister Frank mit den ihm gebotenen Mitteln wahre Wunderthaten verrichtet habe? Waren nicht gerade die Wagneraufführungen eines besonderen Lobes gewürdigt worden? War nicht „Siegfried" sogar in einer Musikzeitschrift geradezu als Musteraufführung gerühmt worden, zu der die kunst- und stilldurstigen Wagnerianer der umliegenden Städte (Leipzig nicht ausgenommen!) gepilgert seien? Und nun kommt der, der neben dem opferwilligen Direktor das Meiste zu diesem künstlerischen Fortschritt beigetragen hat, und behauptet, dass das Orchester des Stadttheaters höchstens für Possen- und Zirkusmusik ausreicht, aber nicht für ernsthaft zu nehmende Opernvorstellungen.

Sollte Herrn Frank vielleicht das Promemoria „Die Kgl. Kapelle betreffend" als Vorbild vorgeschwebt haben, das Richard Wagner am 1. März 1846 der Generaldirektion des Dresdener Theaters überreicht hatte? Eine gewisse Ähnlichkeit ist vorhanden: beide Kapellmeister werden scheinbar zu ihrem Schritt veranlasst von dem Streben, das ihnen unterstellte Kunstinstitut auf eine höhere Stufe zu bringen, beide versprechen eine Verminderung der Ausgaben, grössere Ausnutzung der Kräfte etc. etc.

Glasenapp*) schildert die Übelstände, die Wagner zu der Eingabe zwangen: „Das Phlegma Reissigers hatte so lange ruhig zusehen können, wie sich die hervorragende Gesamtheit gediegener künstlerischer Kräfte der Kgl. Kapelle infolge mangelhafter Arbeitsteilung Jahr um Jahr ausschliesslich in den Dienstleistungen des Theaters bei minderwertigen Opernaufführungen verzehrte, ohne je zur Lösung würdiger Aufgaben zu gelangen. Sinnlos willkürliche, altverjährte Traditionen in der Verwendung dieser Kräfte sollten einer zweckdienlichen Organisation Raum geben, als deren Krone und Abschluss namentlich auch die Veranstaltung regelmässiger allwinterlicher Vorführung der grossen deutschen Instrumentalmusik in einem eigenen Konzertlokal in das Auge gefasst war." Die Eingabe blieb wirkungslos, die Generaldirektion lehnte sie mit „geringschätziger Gleichgültigkeit" ab. Im Kampf mit der „machtvollen Dummheit und dem gebietenden Unverstand", der Wagner stets das Leben so schwer gemacht hat, unterlag der Reformator.

Auch der Hallenser Orchesterverhältnisse Reformer ist unterlegen! Ohne Antwort ist sein Ruf ergangen. Barg vielleicht sein Vorgehen den Keim des Verderbens in sich? An und für sich hat Herr Frank gar nicht so unrecht: das Orchester liesse sich auf dem von ihm bezeichneten Wege scheinbar ohne grosse Kosten auf eine leistungsfähigere Stufe bringen. Aber warum, wenn der Herr Kapellmeister sich seiner guten That bewusst ist, warum färbt er denn seinen Bericht so tendenziös? Warum verschweigt er z. B., dass bei jedem Wagnerschen Musikdrama das Orchester namhaft verstärkt wurde

*) Carl Fr. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners. II. Bd. 1. Abtlg. Seite 150 ff. (Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

und warum — und das ist die Wurzel alles Übels — richtet er sich nicht nach seinem Vorbild Richard Wagner und reicht die Eingabe bei seiner vorgesetzten Behörde, also der Theaterdirektion, ein? Wie die Verhältnisse liegen, hat das Debut des Herrn Kapellmeister einen recht sonderbaren Beigeschmack. War es wirklich nur der Wunsch, der Stadt Halle zu einem besseren Orchester zu verhelfen? Oder ist nicht auch zwischen den Zeilen zu lesen, dass das wahre Heil Halle erst erblüht, wenn Carl Frank städtischer Musikdirektor ist?

Der stille Wunsch ist nun zwar nicht in Erfüllung gegangen, ja auch in dem von ihm so verachteten Theater darf Herr Frank nicht mehr den Taktstock schwingen. Direktor Rahn fand in seinem mit Herrn Frank abgeschlossenen Kontrakt leider keinen Paragraphen, um ihn sofort zu entlassen, was die logische Folge jenes Zirkulars gewesen wäre aber auch kein Paragraph zwingt den Direktor, den Reformator das so übel berüchtigte Orchester dirigieren zu lassen.

Zur Zeit der Bayreuther Festspiele ging die überraschende Nachricht durch die Blätter, dass Hans Julius Rahn, der, wie selbst die neidischsten Neidinge zugeben, das Hallesche Stadttheater in verhältnismässig sehr kurzer Frist auf eine staunenswerte Höhe gebracht hatte, die Pacht, die mit der Saison 1896/97 abläuft, nicht wieder erhalten hatte, dieselbe vielmehr dem bisherigen Direktor des Posener Stadttheaters, als einzigem Konkurrenten, zugefallen sei. Direktor Rahn hat ein stattliches Vermögen geopfert, um sein Theater, das er im traurigsten Zustand übernommen hatte, leistungsfähig zu machen, und kaum glaubt er die Früchte der teuern Saat, wenn auch nur in bescheidenem Maase — denn eine Goldgrube ist das Hallesche Schmuckkästchen nicht — ernten zu können, da weist ihm die Laune einiger socialdemokratischer Stadtverordneter die Thür. Ha, welche Lust, Theaterdirektor zu sein!

Ich war sehr neugierig, als ich am 20 September, dem Eröffnungstag der Halleschen Oper, den Zuschauerraum betrat. Wird Herr Rahn Idealismus genug besitzen, um trotz dem schnöden Undank der Hallenser und trotz dem schreienden Veto seiner Börse für die Saison 1896/97 noch ein Ensemble zu beschaffen, das den Ansprüchen, an die man sich im Jahr zuvor gewöhnt hatte, entsprach. Man gab „Lohengrin“. Gewiss ein Prüfstein ersten Ranges. Die Aufführung war im grossen und ganzen wohlgelungen. Berücksichtigt man, dass das Ensemble sich kaum kennen gelernt hatte, so musste man die Sicherheit und Einheitlichkeit geradezu bewunderungswert finden. Der neue Kapellmeister Paul Grossmann hatte allerdings einen schweren Stand, die Gerechtigkeit verlangt, dass konstatiert werde, dass Herr Frank ein grösserer Künstler und besserer Dirigent ist als Herr Grossmann, der mehr routinierter Orchesterleiter, als geistiger Feldherr ist. Unter den Solisten ragten empor Johanna Schiffmacher, nach Erscheinung und Stimme zwar eher eine Brünnhilde als Elsa, eher Isolde als Elisabeth, aber doch auch für diese keuschen Frauengestalten wohl verwendbar eine machtvolle, gutgeschulte Sopranstimme, der auch ohne den Schmelz erster Jugend noch Liebreiz und Wohllaut in hohem Grade zu eigen ist. Herr Buchwald, früher Heldentenor der Magdeburger Bühne, kann sich leider eine gewisse salop]pe Manier, eine Art Korpsburschentum, nicht ganz abgewöhnen, ein Fehler, der bei dem hehren Gralsritter doppelt störend ins Gewicht fällt. Schade bei den schönen Mitteln, so mancher berühmte Tenor besitzt weniger Glanz und Kraft, dass der Sänger sich nicht grösserer Selbstzucht befleissigt. Sehr ansprechende Leistungen boten Hans Basil als Telramund und Frl. Spiegel als Ortrud. Auch Herr Bender als König befriedigte. Sehr sicher fungierten die Chöre. Bis auf Kleinigkeiten ganz tadellos erwies sich die Regie. Kurz jener künstlerische Trieb nach möglichster Vollkommenheit, der im vergangenen Jahr den Aufführungen des Halleschen Stadttheaters so oft seinen Stempel aufgedrückt hatte, machte sich auch an diesem Abend wieder fühlbar und bewies, dass Hans Julius Rahn ein grösserer Künstler als Rechenmeister ist. Möge er sich, wenn „Neid, Bosheit und Albernheit“ ihm das Leben verbittern, damit trösten, dass sein Streben zwar keinen pekuniären Erfolg, so doch einen idealen Sieg davonträgt, der in der Geschichte des Halleschen Stadttheaters mit goldenen Lettern eingegraben werden wird.

Litterarischer Teil.

Graf August von Platen-Hallermünde.

(Ein Nachklang zur Säkularfeier von Leopold Wulff.)

(Schluss.)

Der Hauptvorwurf, der dem Dichter als solchem gemacht wird, ist dieser: „Platen vergisst über der Form den Inhalt“ Ich lasse hierauf Georg Herwegh antworten, dieser apostrophiert seinen Meister also:

Kalt und stolz, ein Gletscher, erhebst du dich über die Fläche,
Die das gemütliche Vieh uns'rer Poeten begrast;
Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Rosen,
Den du vor frevelnder Hand unter dem Schnee verbirgst.

Das ist es man muss bei den Platenschen Poesien denken, teilweise sogar recht intensiv denken, will man Genuss von ihnen haben, und das ist nicht deren Sache, die den Dichter nur nebenbei zum Vertreiben der Mussezeit vornehmen. Ich greife aus seinen Epigrammen eins heraus.

Oftmals zeichnet der Meister ein Bild durch wenige Striche,
Was mit unendlichem Wust nie der Geselle vermag.

Ein anderes auf Lessings „Nathan“

Deutsche Tragödien hab' ich in Masse gelesen, die beste
Schien mir diese, wiewohl ohne Gespenster und Spuk:
Hier ist alles Charakter und Geist und der edelsten Menschheit
Bild, und die Götter vergehn vor dem alleinigen Gott.

Ist das nur schöne Form? Kann so ein Quasidichter dichten? Ich hole eins von seinen Liedern heraus, das von dem noch nicht 17jährigen Poeten gedichtete Lied an die Tulpe — die Tulipane, deren Preis aus den verschiedensten Gedichten unseres Sängers hervorklingt

Andere mögen andere loben,
Mir gefällt dein reich Gewand;
Durch sein eigen Lied erhoben,
Pflückt dich eines Dichters Hand usw.

Liegt in diesen schlichten Worten, die neben zahlreichen anderen Werken Platens so recht eigentlich zeigen, dass Poesie nur andersgeartete Musik ist, nicht zugleich so viel Inhalt, dass derselbe den Leib des Gedichts wohl beseelen, uns aber wohl ganz erfüllen kann?

Ich muss es mir versagen, weiter einzelne Gedichte anzuführen. Platen gehört ja zu den billigen toten Dichtern. Man nehme sich seine Werke vor und schrecke nicht zurück vor dem nur scheinbar kalten Schönen die meisten seiner Sonette, vornehmlich die aus Venedig, viele seiner Ghaselen und vor allem auch die Polenlieder „Wiegenlied einer polnischen Mutter“, „Der König tanzt in Moskau“, „Der legitime Monarch“ und „Berliner Nationallied“ (Diesen Kuss den Moskowitern), sind Perlen unserer Lyrik so gut wie „Das Grab im Busento“ und „Der Pilgrim von St. Just“

Bekanntlich hat Platen, Klopstock nacheifernd, auch Oden und Festgesänge gedichtet. Auch auf diese dehnt man den oben erwähnten Hauptvorwurf aus, und man lacht beifällig über Heines Witz, das Überschreiben der Versfüsse betreffend. Obgleich selbst kein Freund deutscher Oden, muss ich doch gestehen, dass gegebenen Falles bei schweren Rhythmen die Angabe des Versmasses dem Dichter so gut erlaubt sein muss

wie dem Komponisten die Angabe des Taktes, in dem ein Stück geschrieben. Wollte man noch weiter gehen und dem Dichter auch den Gebrauch anderer Musikzeichen, wie Tempobezeichnungen, staccato u. dergl. gestatten, so würde sich auch manche vermeintliche Verirrung Platens hinsichtlich der Betonung deutscher Wörter in Wohlgefallen auflösen.

Der zweite Vorwurf, den man dem Dichter macht, gilt vorzüglich dem Dramatiker „Platens dramatischen Versuchen fehlt die Charakteristik, und ihre Tendenz ist meist zu kritisch negativ." Ich erkenne das an, aber man behalte dabei stets im Auge, dass wir es bei Platen mit einem Frühverstorbenen zu thun haben, der nicht das vierzigste Lebensjahr vollenden sollte und dem sehr wohl dieser oder jener Wurf hätte besser gelingen können. — Ich erinnere dabei an Deutschlands grössten Philosophen, von Kant wüsste die Nachwelt schwerlich etwas, wenn er das fünfzigste Lebensjahr nicht weit überschritten hätte. Platen berührt sich in dieser Hinsicht mit Jean Paul, auch diesem fehlt die Plastik seiner Gestalten, und indem wir uns die Werke dieses grossen Schriftstellers ins Gedächtnis zurückrufen, mögen wir wohl den Grund für den gemeinschaftlichen Fehler beider einsehen die Sentimentalität ist gestaltlos.

Trotz dieses grossen Fehlers sind seine beiden Hauptwerke, die in dieser Beziehung in Betracht kommen, „Die verhängnisvolle Gabel" und „Der romantische Ödipus"*) zweifellos in ihrer Art klassisch zu nennen es herrscht in ihnen nicht nur eine wunderbare Sprache, sondern auch ein göttlicher Humor Vor allem sollte die Lektüre der „verhängnisvollen Gabel" von keinem Litteraturfreunde verabsäumt werden In echt aristophanischem Geiste gehalten, steht diese Parodie auf die zu jener Zeit grassierenden Schicksalstragödien einzig da in der Litteratur, und der naive Witz in seiner glänzenden Umhüllung wird kaum verfehlen, auf den Leser einen herzlichen Eindruck zu machen. Ich unterlasse es, Glanzstellen aus diesem Opus zu citieren, ich müsste billigerweise zu viel ausschreiben. Aber das möchte ich doch bemerken wer die „Verhängnisvolle Gabel" zum erstenmale vornimmt, der lese die darin vorkommenden Parabasen immer gleich zweimal oder dreimal durch sie sind es wert.

Der romantische Ödipus bedeutet nicht, wie Platen selbst es meinte, einen Fortschritt, sondern einen Rückschritt dem eben besprochenen Lustspiel gegenüber. Vor allem ist der Mangel an Charakteristik hier noch weit grösser als dort, und dann schadet sich der Dichter in diesem Werke durch gar zu specielle Angriffe, deren Heftigkeit auch nur wenig Stimmung aufkommen zu lassen vermag Zum wirklichen Verständnis dieser Litteraturkomödie sind heutzutage sehr viel Anmerkungen nötig, und Witze mit Anmerkung haben immer nur halben Erfolg

Immerhin scheue man auch vor diesem Stücke nicht zurück, auch in ihm sind Stellen von seltener Schönheit. Machtvoll bricht zu wiederholtenmalen der alte, prächtige Humor wieder durch, z B. da, wo der 60jährige Diagoras sich von seiner nur wenig jüngeren Geliebten losreisst

„Nun so lass mich sterben! Lebe wohl und deinem Gatten treu!
Eher als dein Herz entzündet sich ein Schober nasses Heu"

Dort will er sterben, wo er Celinde zum erstenmale gesehen

„Frühling war's, die Myrthen blühten, voll und rauschend ging der Bach.
Rings erklang der Schafe Blöken und der Nachtigallen Ach."

Und wieder sind es die Parabasen, denen der Dichter seinen ureigenen, schönheitstrunkenen Geist einhaucht, schwungvoll singt er vom Nibelungenliede

Zwar lange verhallt ist jener Gesang, den einst des Arminius Heerschar
Anstimmend gejauchzt in des Sieges Fortschritt, auf römischen Gräbern getanzt ihn;

*) Beide Litteraturdramen sind mit eingehenden litterarhistorischen Einleitungen und Anmerkungen in die vorzügliche Ausgabe von Platens Werken aufgenommen, die kürzlich, von A. Wolff und V. Schweizer bearbeitet, in der bekannten Klassikerbibliothek des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienen ist.

Doch blieb von der Zeit des gewaltigen Karls wohl noch ein gewaltiges Lied auch,
Ein gewaltiges Lied von der mächtigen Frau, die erst als zarteste Jungfrau
Dasteht und verschämt, voll schüchterner Huld, dem erhabenen Helden die Hand reicht,
Bis dann sie zuletzt, durchs Leben gestählt, durch glühende Rache gehärtet,
Grau'nvoll auftrat, in den Händen das Schwert und das Haupt des enthaupteten Bruders.

Von anderen Dichtungen Platens sind noch rühmend zu erwähnen das Märchengedicht „Die Abbassiden“, das Schauspiel „Treue um Treue“ und das Lustspiel „Der Schatz des Rhampsinit.“

Platens bisheriger Einfluss ist ein mehr indirekter als direkter. Von Geibel, Lingg, Hamerling, Scheffel, Herwegh, Freiligrath und last not least Graf Schack, von ihnen allen gilt das schlichte Wort: „Das wollen wir ihm nie vergessen, dass wir in seiner Schule gesessen.“

Sein Lebenswerk durch eine grosse, klassische Tragödie zu krönen, das war dem Dichter, der bei all seinem Stolz auf das Vollbrachte doch unaufhörlich nach höherem rang, vom Schicksal nicht beschieden. Kopf und Herz voll allerlei Entwürfen, ward er in Syrakus vom Tode ereilt. — Wir aber wollen ihm dankbar sein für alles, was er geschaffen, und ihm nicht, selber kleinlich, gram sein wegen menschlich kleinlicher Fehler. Anders sieht der ruhende Aar, anders der Vogel im Fluge aus.

Mein Schnurrbart.

Eine traurige Geschichte von F. A. Geissler.

Ich trage keinen Bart, und wenn man mich nach dem Grunde fragt, so gebe ich dem Wissensdurstigen gewöhnlich eine solche Menge von physiognomischen und anderen höchst einleuchtenden Argumenten an, dass er sicher zu der Überzeugung kommen muss, ich verzichte nur auf Grund tiefsinniger Erwägungen auf die Zierde des Mannes.

Dir aber, geliebter Leser, will ich ein offenes Geständnis ablegen: alle jene Flausen sind nur dazu ersonnen, um mir das beschämende Geständnis zu ersparen, dass mir überhaupt der Haarwuchs unter der Nase abhanden gekommen ist.

Du fragst, wie das kommt, teilnehmende Seele? An dem Unglück ist einzig und allein meine Sparsamkeit schuld. Ja, die von so vielen Leuten gerühmte und gepriesene Sparsamkeit ist die Ursache meiner kahlen Oberlippe.

Ich sass in der Unterprima des Gymnasiums, stand also in jenem glücklichen Alter, von dem jungen Manne zuerst eine leise Ahnung davon aufdämmert, dass das weibliche Geschlecht, wenigstens seine jugendlichen Vertreterinnen, doch nicht ausschliesslich um des Kaffeekochens und Wäschestickens auf der Welt ist. Die Plage der unregelmässigen griechischen Konjugation und ähnlicher grammatikalischer Herrlichkeiten ist glücklich überwunden und Vater Homer und die Tragiker, sowie der göttliche Plato bereiten dem empfänglichen jungen Geiste hohe Freuden, soweit diese nicht durch die bekannte Species von Professoren zu nichte gemacht worden, die da meinen, die alten Riesengeister hätten ihre unsterblichen Werke nur deshalb geschaffen, damit die Philologen daran „Grammatik schinden“ können.

Auch äusserlich ist das Unterprimanerjahr wohl das schönste in der ganzen Gymnasiastenzeit. Die seit Obersekunda offiziell gestattete Zigarre verursacht dem Unterprimaner keine Beschwerden mehr, an das Biertrinken hat er sich mit der dem Germanen eigenen Schnelligkeit gewöhnt, die Tanzstunde hat ihm die langen Glieder ein wenig geschmeidig gemacht und zu alledem steht das Gespenst der Reifeprüfung, das dem Schüler der obersten Klasse so manche bange Stunde bereitet, für ihn noch ausser Schweite

In jenem glücklichen Alter stand ich also, und da mir die Milde meines Vaters ein sehr reich bemessenes Taschengeld ausgesetzt hatte, so wäre ich einer der beneidenswertesten Menschen gewesen, wenn mich nicht ein Mangel furchtbar gepeinigt hätte die eines Schnurrbarts oder vielmehr des Anfluges, den man in der Primanersprache mit jenem hochtönenden Namen zu beehren pflegt

Alle meine Kameraden konnten mit Stolz einige Härlein auf der Oberlippe aufweisen, ja unser Klassen Don Juan hatte sogar die seinen nach dem von ihm geliebten Mädchen benannt, was sehr grausam klang, aber sehr unschuldig war, da die betreffenden jungen Damen keine Ahnung von dem beneidenswerten Glücke hatten, von ihm geliebt worden zu sein. Nur mir schien die Natur versagt zu haben, was sie allen anderen gewährte.

Man weiss, dass bei Jünglingen der Schnurrbart ähnliche Bedeutung hat, wie bei Männern ein Titel oder Orden wehe dem Unglücklichen, der nichts von alledem besitzt, er wird dem Spotte seiner Genossen jederzeit ausgesetzt sein, ja sogar mit einer gewissen Geringschätzung zu kämpfen haben.

So erging es mir Wenn der eine, seine paar Härchen zärtlich streichelnd, die trostreiche Bemerkung machte, dass bei mir ja wenigstens ein ganz leidlicher Platz für einen künftigen Schnurrbart vorhanden sei, wenn dann ein anderer aus dem Schatze seiner landwirtschaftlichen Erfahrung mitteilte, dass auf manchem ganz brauchbar erscheinenden Boden doch nichts wachse, wenn ein dritter mit der unschuldigsten Miene von der Welt mich bat, sein Bier zu bezahlen, da ich doch nicht durch Ausgaben fürs Rasieren so stark in Anspruch genommen sei wie er — da verliess ich oft den lustigen Kreis mit einer Wut im Herzen, die ich mich an jemandem auszulassen sehnte

Ich liess sie gewöhnlich an den Ohren meiner Nachbarn aus, indem ich meiner Geige all meinen wilden Gram anvertraute — ganz wie es die grossen Künstler in den Romanen zu thun pflegen, nur, fürchte ich, nicht ganz so schön wie sie.

Eines Abends, als ich eben wieder in höchst unerfreulicher Stimmung nach Hause kam, fiel mir ein Zeitungsblatt in die Hand, von dem mir der Name „Migargee" in mächtigen Buchstaben entgegenleuchtete.

„Migargee" — ein grosser Gedanke durchzuckte mein Hirn „Migargee", du allein kannst mir helfen und du wirst es thun, denn alle die schönen Zeugnisse dankerfüllter Männer, denen dein Wunderbalsam des Bartes Zier verschafft hat, können ja nicht unwahr sein, dein Ruhm ist ja in der Zeitung zu lesen, und alles, was in einer Zeitung steht, ist ja heilige, unverbrüchliche Wahrheit!

Aber, verehrter Migargee, du bist erschrecklich teuer mit deinem Balsam, da heisst es sparen, sparen! Dies, verehrter Leser, bedeutet den Eintritt des tragischen Momentes in meine Geschichte. Ich sparte, sparte aus Eitelkeit und Selbstsucht, mit dem glühenden Verlangen, meinen Kameraden durch einen schönen Schnurrbart so bald als möglich zu imponieren. Ist es also ein Wunder, wenn auf diese tragische Schuld eine Strafe folgte, die, wie stets im Trauerspiele, im Vergleiche zu der Schuld unverhältnismässig hart war?

Heute, da ich diese Zeilen schreibe, fühle ich es mehr als jemals, dass ich in der That eine tragische Figur bin, und wenn mich noch keiner unserer „Modernsten" zum Helden eines realistischen Saft- und Kraftdramas gemacht hat, so liegt das gewiss nur daran, dass ich von Hause aus an den regelmässigen und ausgiebigen Gebrauch von Wasser und Seife gewöhnt bin, was allerdings bei einem Helden modernster Sorte nicht vorkommen darf

Also ich sparte Jede Woche trank ich einige Gläser Bier weniger als sonst und steckte den Spott darüber ruhig ein im Vorgefühle meines kommenden Triumphes, mit einem Heroismus, dem ich jetzt noch Hochachtung und Bewunderung nicht versagen kann, verzichtete ich sogar auf meinen Lieblingsleckerbissen damaliger Zeit, die süssduftenden, mostrichbestrichenen Brühwürstel. Dafür legte ich jede Woche ein für meine Verhältnisse erhebliches Sümmchen in eine festverschlossene Büchse und hütete meinen Schatz wie ein echter Geizhals.

Endlich war es genug Ich kaufte eine Flasche der weltberühmten Barttinktur, wobei mir der verkaufende Friseur mit einem mitleidigen Blick auf mein glattes Gesicht

die Mitteilung machte, dass zwei Flaschen in der Wirkung stets sicherer seien als eine, da es auch „hartnäckige Fälle“ gebe. Ich beschloss daher, mir noch eine zweite Flasche zu kaufen und das Sparen um so eifriger fortzusetzen.

Auf dem Heimweg hatte ich schon die Gebrauchsanweisung durchstudiert und kaum konnte ich den Abend erwarten, an dem ich mit der Anwendung des köstlichen Mittels beginnen sollte.

Die Gebrauchsanweisung wusste ich nach zwei Stunden schon auswendig, und wenn der Erfolg auch nur einigermaassen im Verhältnis zu der peinlichen Befolgung aller Vorschriften gestanden hätte, so hätte ich am nächsten Sonntage schon bärtig wie Esau sein müssen. Indessen war Geduld dem Bartwuchs Erhoffenden in der Gebrauchsanweisung besonders zur Pflicht gemacht und in diesem Punkte zolle ich noch heute der Weisheit Migargees alle Anerkennung.

(Schluss folgt.)

Totentanz.

Eine Studie über Hermann Sudermanns „Morituri“ von Friedrich Heller.

„Vor meiner Kammerthür
Ein Schritt geht hin und wieder,
Ein Bleicher hält die Wacht,
Schreitet auf und nieder.

Ich gehe aus und ein
Und singe meine Lieder,
Ich weiss nicht Tag noch Stund',
Stösst er mich nieder.

Vor meiner Kammerthür
Ein Schritt geht hin und wieder,
Ein Bleicher hält die Wacht,
Schreitet auf und nieder.“

Adolf Frey.

Dieses wunderbare, in seinen schlichten, einfachen Versen so ungeheuer packende Stimmungsbild von der Allgewalt und Allgegenwart des übermächtigen Herrschers der Welt, des Todes, tritt uns in Hermann Sudermanns Trilogie „Morituri“ auf der Bühne in meisterhaft dramatischer Schilderung ergreifend entgegen. Ein Künstler führt uns mit sicherer Hand in die Vorzeit, er zeigt uns ohne Pathos, wahr und echt den Heldenmut eines untergehenden Volkes, die rauhe Grösse eines sterbenden Königs, er lässt uns erschauern vor dem unerbittlichen, unentrinnbaren Geschick. Todesschatten liegt über „Teja“ finster, ohne Hoffnung, ohne Rettung, — Todesschatten auch über „Fritzchen“, ebenso düster, ebenso verzweifelnd, doch hier zu dramatischem Leben, zu höchster, atemloser Spannung gestaltet, die den Zuschauer fortreisst, gefesselt, überwältigt von der Macht des „Bleichen“ und — von der Künstlerschaft des Dichters. Und zuletzt? Ein graziöses, heiteres „Spiel“, das in zierlichen, feinen Versen, in blühenden, witzigen Reden, in keckem, frohen Künstlersinn die Schatten verscheucht, Gevatter Tod überlistet und mit koketter Verbeugung die Herzen aller erobert. — —

Es ist ein Meisterwerk, diese Anlage und Folge der drei Einakter, das technisch und künstlerisch auf der Höhe moderner Dichtung steht. Stimmung in „Teja“, doch nicht ohne Leben und Impuls, grösste dramatische Spannung in „Fritzchen“, befreiende, fröhliche Auflösung in „Das Ewig Männliche“. Hierin liegt die Zusammengehörigkeit der Stücke, die meiner Meinung nach — im Gegensatz zu den meisten Ausführungen der Kritik, nicht ohne weiteres getrennt werden können. Es verbindet sie ein so starker innerer Faden, sie lehnen sich in Inhalt und Ausführung so aneinander an, dass ihre volle künstlerische Schönheit nur in der Gesamtaufführung zu Tage tritt, wenn auch jede der drei

Dichtungen selbständig leben und wirken kann. Denn wie der Gesamtaufbau technisch und dichterisch schön, so ist auch der Einzelwert der Werke gross und vollkommen.

Sudermann hat es verstanden, in dem germanischen Aufzug des „Teja" nicht unecht zu erscheinen, er hat die Klippen der hohlen Phrase, des klirrenden Kettenrasselns, ich möchte sagen, des „Dahnschen" Heldentums zu umgehen gewusst. Es weht ein echter Geist in diesen Scenen. Teja, der letzte Gotenkönig, ist mit einem kleinen Häuflein seiner Krieger von den Byzantinern bei Neapel eingeschlossen. Der Hunger wütet in ihren Reihen, die einzige Hoffnung, die Ankunft der Nahrung bringenden Schiffe wird vernichtet an dem Tage, an dem der König auf Wunsch seiner Grossen sein Hochzeitsfest hält mit Balthilda, der Tochter Amalabergas, die Schiffe kamen durch Verrat in Feindes Hand. Trotzig, voll Todesmut und Todesverachtung rafft Teja sich auf, um in offener Feldschlacht noch in selbiger Nacht zu kämpfen und zu sterben. Er kennt nicht die Regungen seiner Krieger, die Abschied nehmen von Weib und Kind, er hohnlacht dem Bischof, er will sein eigenes Herz betäuben in Rauhheit und unmenschlicher Härte. Doch sein Weib kommt zu ihm, schüchtern, ängstlich, und doch stolz und voll Verständnis für sein Seelenleben, sie bringt ihm Speise und Trank, er lässt es unter die Leute verteilen, sie bringt ihm ihre Liebe, er nimmt sie, wie ein Kind, zärtlich und fröhlich, er beginnt zu fühlen und zu begreifen, „wofür ein Gote kämpft und stirbt". Dann eilt er hinaus, zu seinen Kriegern, deren Weiber ihnen „den Segen des Todes schweigend auf die Stirn geküsst". „Es ist schad' um sie." — — Einfach, in schlichter Grösse steht so das Bild vor uns, das so ungeheuer bewegt und ergreift. Die Scene zwischen König und Königin ist reich an psychologischen Feinheiten, das Liebesspiel nuanciert, ein mit dem düsteren, ernsten Hintergrund scharf und wirksam kontrastierendes Idyll. — Nur eine Frage drängt sich auf: Wird nicht die glutvolle Leidenschaft des Königs in dieser Wiederfindung, Auferstehung seines Herzens an der Brust seines jungen Weibes mächtig aufflammen, musste diese trotzige, bis jetzt gefesselte Natur nicht alles zertrümmern und sich zur höchsten Liebesraserei steigern? — Statt dessen erscheint ein tändelndes Schäferspiel, das seine Wirkung nicht verfehlt, dessen völlige psychologische Richtigkeit bezweifelt werden kann. — Doch dies beeinflusst die Beurteilung des Ganzen nicht. Todesernst liegt über den Zuschauern. — — „es ist schad' um dies Gotenvolk".

Aus der Vorzeit in die reale Gegenwart ist ein weiter Schritt, — und doch verbindet das zweite Drama „Fritzchen" mit dem ersten ein Gedanke, eine konsequent durchgeführte Idee. Fritzchen ist Gardeleutnant, nebenbei Muttersöhnchen und mit seiner Cousine Agnes so gut wie verlobt. Sein Vater, ein etwas skrupelloser, galanter Herr, der hinter dem Rücken seiner kränklichen, von hysterischen Traumbildern verfolgten Frau Liebesabenteuern nachgeht, hat ihn mit den Worten: „Erlebe was, werde reif", hinaus in die Welt geschickt. Er hat den Rat zu gut befolgt. In einer Liebesstunde mit einer älteren Frau überrascht, wird er von deren Gatten von Haus und Hof gepeitscht. „Sein Säbel war nicht zur Hand." Nun kommt er, um Abschied zu nehmen, er kann nicht mehr leben, er will sich im Duell erschiessen lassen, erwartet von seinem Freunde nur noch die Bestätigung der Forderung durch das Ehrengericht.

Dies alles erfährt man in knappen, kurz geschürzten Scenen, in denen jeder Satz, jede Wendung ein technisches Meisterstück ist. Wir sehen den alten, in seiner Standesehre vorurteilsvollen, in seiner und seines Hauses Menschenehre völlig „vorurteilslosen" Offizier a. D., wir lernen die kranke Mutter in ihrer anbetenden, thörichten Liebe zu dem leichtsinnigen, fahrigen Sohne kennen, wir belauschen die nur in ein paar Strichen skizzierte Braut, anmutig, liebevoll und beim schwersten Schlag ruhig und stolz, wir hören den ganzen Jammer, das Elend, das durch Standeshochmut und falschen Ehrbegriff über die Familie hereinbricht. Sudermann ist objektiv geblieben, er vertritt keine Ansicht, aber er zeigt uns das Absurde, beinahe Unmögliche dieser Standesforderungen, er wirft ein grelles Licht auf derartige soziale Zustände und — jeder Vernünftige kann sich selbst das übrige sagen. Wenn daraus ein Herr Leonhard Lier in „Der Kunstwart" folgenden Schluss zieht: „Es ist unverkennbar, dass Sudermann, der zwei Naturen in sich hat, in dessen Brust sich, wenn wir ihm das zutrauen wollen, zwei Lebensanschauungen bekämpfen, eine philiströse, wie er sie nennen würde, und eine moderne, von Nietzsche

beeinflusste, — es ist unverkennbar, dass er in seinen Werken bald mit der Tugend, bald mit dem Laster liebäugelt, sodass er sagen kann „Ich bin ein guter Mann und lasse mit mir handeln“ — so sind das Bosheiten, die heute eben „modern“ sind, wohl aber kaum ernst genommen zu werden verdienen. Es ist ja so billig, herunterzumachen! — doch davon später. — Gerade die Objektivität giebt Gelegenheit zu schärfster Charakterisierung nach allen Seiten hin, sie hat hier in jeder Person einen natürlichen Menschen geschaffen, der jedes Wort, was er sagt, sagen muss, der scharf umrissen, in vollendeter, klarer Zeichnung vor uns erscheint. Seinen Ehrbegriffen gemäss muss Fritzchen sterben, nach seinem Standeshochmut muss sein Vater das Liebesabenteuer seines Sohnes als kecke, vielleicht zu lobende Leutnantsthat, die gerechte Strafe des Leichtsinnigen als schwere Ehrenkränkung empfinden. Es ist halt so in unserer Welt! Wer in dieser Darstellung nicht eine feine Satire auf das Duell und die Standesehre sieht, — nun, dem ist nicht zu helfen, er will oder — kann vielleicht nicht sehen. — Also ein kurzer Lebensabriss voll höchster dramatischer Effekte, eine technische Vollkommenheit — bis auf die etwas unmotiviert motivierte Entfernung der Mutter — ohne gleichen, eine glänzende Charakterisierung und tiefe psychologische Feinheit — das ist Sudermanns „Fritzchen“. In ihm klingt der kleine französische Vers an

La vie est brève,
Un peu d'espoir,
Un peu de rêve,
Et puis: bon soir! —

In dem letzten der drei Einakter, in „Das Ewig-Männliche“, kommen mehr die Anfangsverse zur Geltung.

La vie est vaine,
Un peu d'amour,
Un peu de haine
Et puis: bon jour!

Geschmeidig und zierlich, in Rococcostimmung hüpfen und tanzen die klingenden Verse, zierlich kommen die Herren, affektiert, unendlich weise und tapfer und — dumm, kokett, liebesehnend und niedlich die an einen altersschwachen Gemahl gebundene Königin. Es ist ein herrlicher Hofstaat, schon das Namensverzeichnis schafft gute Laune: der Marquis in rosa, der Marquis in blassblau, die schläfrige Hofdame, die taube Hofdame, ein Kind als Amor. In diese würdige Gesellschaft wird ein Maler verschlagen, ein kerniger, witziger Mann, der die Königin malt und — sich in sie verliebt. Natürlich — sie ist schön, jung und kokettiert mit ihm raffiniert, in Blick und Rede, freilich nur aus Langeweile. Er wird in diesem aussichtslosen Kampfe besiegt und will sie umarmen und — küssen, — fi donc, sie ist entsetzt, dem Marschall, dem Anbeter Ihrer Majestät, übergiebt sie den Frechen zur Züchtigung. In Wortgefechten sind Maler und Marschall einander würdige Gegner, der Maler weiss den Kriegsmann zum Scheinkampf zu bewegen und stösst ihn nieder — scheinbar, zur Lösung ihrer Herzenskonflikte. Denn

„Wenn ich im Zweikampf übrig bliebe,
So liebte sie wahrscheinlich mich.
Doch weil es in den Sternen stand geschrieben,
Dass Ihr in diesem lächerlichen Streit
Der Handgelenke Sieger seid,
So wird sie Euch, Herr Marschall, lieben.“

Der „Pinsler“ hat Recht mit seinen Worten, der am Boden Liegende muss die giftigen Reden der ehrenwerten Marquis über sein Vorleben, die Lobpreisungen seines Gegners, eine Leichenrede der Königin auf den Gefallenen, die am Schlusse nicht gerade schmeichelhaft klingt, ihre Huldworte an den glücklichen Sieger anhören, bis der Totgeglaubte durch ungebührliches Lachen den königlichen Hof erschreckt und verletzt. Er erhält Urlaub zum Heer zurück, der Maler begleitet ihn, die nächste Nummer in der Vertretung des

Ewig-Männlichen bei Hofe verspricht der dumme Kammerdiener Jean zu werden, er ist schon pretensiös und lässt sich dreimal zu Ihrer Majestät rufen.

Dies kleine, reizende Versspiel krönt das Werk meisterhaft. Eine köstliche Ironie, die scharfe Wahrheiten sagt, eine grossartige stilistische Fertigkeit, eine brillante Durchführung der leitenden Idee lassen Molièreschen Geist und Molièresche Bühnen- und Sprachbeherrschung durchblicken.

Georg Witkowski sagt in einer Studie über den tragischen Einakter „So vermag er (der Dichter eines Einakters) wohl durch die Übergewalt der Thatsachen zu erschüttern, durch den Heroismus einer Handlung Bewunderung zu erregen, er kann als fein ausgeführtes Stimmungsbild Wehmut, mitleidige Rührung erzeugen, jedoch es giebt bis jetzt kein Werk dieser Art, welches den Eindruck echter Tragik hervorriefe, jenes Gefühl der aus dem Miterleben eines gewaltigen menschlichen Schicksals hervorfliessenden reinen Erhebung."

Wäre hier der Dichter nicht gefunden, pulsiert nicht in „Teja", nicht in „Fritzchen" echte Tragik, fühlen wir nicht aus dem Miterleben der Schicksale der drei Helden eine Erhebung? Was sie verbindet, das ist ihr Schicksal, sie sterben am Weibe, für das Weib, — der Marschall freilich nur scheinbar

„Und schliesslich, wie man's thue und treibe,
Es ist des Mannes Los er stirbt am Weibe."

Teja lernt erst durch die Liebe den Wert des Lebens kennen, Fritzchens Verhängnis ist das Weib eines andern, der Marschall hört im Tode erst, dass die Königin nicht ihn, sondern jeden Mann als Spielball ihrer Laune und Liebe braucht.

In dem Leben und Schicksal dieser drei Männer liegt ein Sturz und eine Erhebung, die wir — durch die Meisterschaft des Dichters — bis in die kleinsten Scenen und Züge miterleben und mitempfinden. Deshalb grüssen die dem Tode Geweihten ihren Dichter (mit mehr Recht vielleicht als die Soldaten ihren Herrscher!), deshalb rufen sie ihm jubelnd zu morituri te salutant!

Wie schon oben gesagt, es ist Modesache geworden, Sudermann anzubellen. Karl Bleibtreu gestattet sich in dem Aufsatze „Meine dramatischen Studien" in der „deutschen Dramaturgie" — Tendenz εἷς κοίρανος ἔστω, und der bin ich! — Einiges dieser Art, es ist aber nicht schlimm, er macht es mit allen so und kennt nur seine eigenen Werke verzeihlich, nicht wahr? Dagegen ist eine Leistung, die vor einigen Monaten in der Neuen Deutschen Rundschau, Verlag S. Fischer, Berlin, erschien, etwas tiefer zu hängen. Es ist ein giftiger Artikel eines Herrn Alfred Kerr, der über das Mass einer anständigen, sachlichen Kritik weit hinausgeht. Sudermann wird hier als Komödiant, würdeloser Taschenspieler, der Schilderer einer Magda als Theaterpuppenfabrikant, der Dichter des Liedes an die Sorge als Zeitungsschreiber schlimmster Sorte dargestellt. Wenn die Tendenz der unnötigen Schreiberei nur nicht so sichtbar wäre! Es gilt, Gerhart Hauptmann zu „machen", auf alle Fälle, darum „nieder mit jedem, der Erfolg hat", die Art der Bekämpfung ist gleichgültig Man thut wirklich dem Dichter der „Einsamen Menschen" einen schlechten Dienst, ihn mit solchen Mitteln heben und im Preise steigern zu wollen. Der schöne Vergleich zwischen Hauptmann und Sudermann, wie zwischen Beethoven und — Nessler ist zu — ich möchte nicht unhöflich sein, — als dass man darüber nicht lächeln müsste. — Die beste Antwort, die Sudermann seinen Neidern und Feinden gegeben hat, ist die Schaffung seines letzten Werkes, ist der ungeheure Erfolg, den er auf allen Bühnen Deutschlands bis jetzt errungen hat.

Was die Aufführung im Leipziger Neuen Theater anbelangt, so wurde „Teja" mit einiger Unruhe, die sich bei lebhafterem Beifall zu merkbarem Zischen steigerte, aufgenommen. Der Stoff war zu fremd, um das Publikum schnell zu erwärmen, die Regie könnte durch Streichung einiger Längen die Wirkung heben sich namentlich dadurch aber verdient machen, etwas mehr Einheitlichkeit in Waffen und Rüstung dieses Gotenvolkes zu bringen, auch den germanischen Charakter in einigen germanischen Gestalten hervortreten zu lassen. Herr Taeger war als „Teja" in Maske und Stimme vorzüglich, die Umkehr in der Liebesscene gelang ihm trefflich darzustellen. Vielleicht sollte er von

Anfang an nicht so sehr aus dem Vollen schöpfen, um eine noch grössere Steigerung, noch mehr Leben in den Schlussscenen herausarbeiten zu können. Frl. Laue spielt das Weib wie die Königin gut, schüchtern und schalkhaft, hoheitsvoll und ernst war sie stets anziehend und fesselnd. Die übrigen, kleinen Rollen waren gut besetzt, der düstere Hintergrund des rauchenden Vesuvs mit der niedergehenden und aufsteigenden Sonne war schön und wirksam.

„Fritzchen" hatte einen durchschlagenden Erfolg, das Spiel war knapp und kurz, der Dialog flüssig, die Vertretung der einzelnen Rollen in jeder Weise gut. Besonders zeichnete sich Herr Feistel in der Titelrolle aus, er spielte den leichtsinnigen Officier aus dem Leben heraus, wusste auch die innerliche, peinigende Unruhe und die straffe Selbstbeherrschung fein, nicht übertrieben darzustellen. Würdig zur Seite standen ihm Herr Borcherdt als Vater, der vielleicht ein bischen älter aussehen konnte, dem namentlich die letzten Scenen vortrefflich gelangen, und Frl. Rudolfi als hilflose mutige Braut, auch Frl. Weigel stand auf ihrem Platze, sie wusste die Hysterie, die masslose Aufregung der geängstigsten Mutter gut zu markieren.

Auch „Das Ewig-Männliche" schlug durch, wenn auch nicht so, wie es dies feine, geistige Spiel verdiente. Hier hatte die Regie an Pracht der Ausstattung das Möglichste geleistet. Die Dekorationen waren wundervoll, die Gewänder glänzend, es war ein echter, verschwenderischer Hofstaat aus einer schönen, vergangenen Zeit. Frau Frank wirkte durch Gestalt und Spiel königlich, man konnte es weder Herrn Hänseler (dem Maler) noch Herrn Otto (dem Marschall) verdenken, wenn beide in Bewunderung und Liebe zu der reizenden Herrscherin aneinander gerieten, beide spielten übrigens gut, Herr Hänseler könnte sich etwas mehr Ruhe in der Aussprache der Verse gönnen. Herr Otto war wirklich „ein Bild zum Malen" und mimte als gefallener Held vortrefflich. Die Marquis waren ihrer Bestimmung angemessen, ebenso wie Jean, der Kammerdiener lächerlich und dumm; Frl. Lauterbach schlief mit Würde.

Die Aufnahme im Publikum war gut, ohne Widerspruch steigerte sich der Beifall.

Also auch hier ein schöner Erfolg! Wir beglückwünschen den Dichter und hoffen auf Erfüllung seiner zuversichtlichen, fröhlichen Schlussverse

„Wir aber zieh'n hinaus in blühende Weiten,
Um froh zu schaffen — und zu streiten!"

Bücherbesprechungen.

Carl Preser. „Arminslied". (Grossenhain und Leipzig.) Die Kraft der Sprache, wie sie dem markigen Stoff der Heldensage entspricht, die reiche Mannigfaltigkeit im Inhalt, die äusserst spannende Erzählungsweise, welche die Form nur als Mittel und Steigerung des Zweckes erscheinen lässt, sichern dem Liede einen Platz in unserer besten Litteratur. Das deutsche Element in seinem alten Urfehler der Zerrissenheit, im Kampfe mit welscher Tücke, die Urkraft der einzelnen Individualität, die die Menge unter ihrem Geistesscepter zu einen weiss, das deutsche Heldentum, das sind die Pole, um die sich der Inhalt bewegt. Philosophische Gedanken läutern ihn. In lebhaftem kunstvollem Ausdruck wird uns der Verrat des Segest, die Tüchtigkeit des Germanikus auf Feindes Seite und der Epikuräismus des Varus vorgeführt. Gerade für die Jetztzeit, mit ihrer socialen Zerrissenheit und ihrem mangelnden Idealismus wird das Buch von hoher Bedeutung sein. Armin, ein Schlachtendenker wie Moltke, römischer Kriegskunst kundig, weiss seine national gesinnten Landsleute, die Cherusker und Chatten, für sein hohes Ziel zu begeistern, selbst die Vaterlandsliebe über Familienpflichten stellend, er sucht weiterblickend einen germanischen Einheitsstaat zu schaffen, nicht in germanischer Wildheit und Derbheit, sondern ruhig erwägend. Es war schwierig, ein so bekanntes Thema in spannender Weise darzustellen, man kann aber nur sagen, dass es dem Verfasser trefflich gelungen ist, ebenso wie die Behandlung der volkstümlichen Nibelungenstrophe, über deren Verwendbarkeit für ein längeres Epos sich allerdings streiten lässt. K. L.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Theater (Oper).

Darmstadt. Auf Allerhöchsten Befehl ging am 25. Oktober „Tannhäuser“ mit Milka Ternina, kgl. bayrischen Kammersängerin, als Elisabeth in Scene. Schreiber dieses war Fräulein Ternina keine Fremde mehr. Ihre Elisabeth bestätigte aufs neue, dass die Dame unter den Bühnensängerinnen unserer Tage mit Recht einen der allerersten Plätze einnimmt. Schon die ersten Töne der Begrüssung der Sängerhalle zeigten dies kraftvolle, klangschöne, durch und durch gesunde Organ in seinem vollen Glanze. Hier stört keine Unmanier der Tonbildung, kein gequälter Tonansatz, keine Unausgeglichenheit der Register den Genuss, wie ein voller, breiter Strom von reinem Wohlklang rauscht dieser

auch technisch tadellose und von musterhafter Deutlichkeit der Aussprache getragene Gesang an dem staunenden Hörer vorbei. Und dabei ist diese eminente Künstlerin weit davon entfernt, wie — leider! — so viele ihresgleichen, lediglich mit ihren Mitteln allein zu brillieren, wie ein herrlich gestimmtes Instrument gehorcht das Organ den reichen seelischen Regungen. — So bedarf es kaum besonderer Versicherung, dass sich der Münchener Gast auch bei uns im Fluge die Herzen eroberte, und die Theaterleitung würde uns einen allgemein gehegten lebhaften Wunsch erfüllen, wenn es ihr gelänge, Fräulein Ternina im Laufe des Winters zu einem weiteren Gastspiele in einigen ihrer anderen Glanzrollen („Senta", „Fidelio" zu gewinnen.)

Frankfurt a. M. (9. Oktober.) Frau Ellen Gulbranson, die durch ihre Mitwirkung bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen rasch zu Weltruf gelangte schwedische Sängerin, eröffnete heute in unserm Opernhause als „Walküre" ein kurzes Gastspiel. Anfangs bereitete die Leistung des Gastes etwas Enttäuschung, da das an sich zwar voluminöse und tragkräftige Organ weder durch besonderen Klangreiz noch Umfang bestechen konnte und ein grosser Gedächtnisfehler den Eindruck nicht unbedenklich störte. Im Verlaufe des Abends aber wuchs das Interesse mehr und mehr, da Spiel and Auffassung eine ganze Reihe geistvoll-fesselnder Nüancen aufwiesen, die man sonst nicht zu sehen gewohnt ist, und alle lyrischen Stellen der Partie oder solche, die es in dem Vortrage Frau Gulbransons wurden, eine ganz eminente Wirkung erzielten. Dabei war die Darstellung, namentlich im letzten Akte von ungemein wirksamem Temperament erfüllt, so dass wir lebhaft an die geniale, leider nun dahingegangene Katharina Klafsky erinnert wurden. — Von den übrigen Mitwirkenden zeichnete sich Herrn v Bandrowskis mit glänzender Stimmkraft gesungener „Siegmund" aus, Frau Jäger dagegen ist jetzt für Rollen wie die „Sieglinde" nicht mehr jugendfrisch genug, und Herr Pröll („Wotan") verfällt mehr und mehr der Manier. Das „Walküren"-Ensemble war zum erstenmale mit

lauter ersten Kräften besetzt, und hervorragendes bot das Orchester. Das zahlreiche Publikum spendete enthusiastischen Beifall.

Theater (Schauspiel.)

Dresden Eine interessante Notiz bringt der Dresdner Korrespondent E. J. des „Kleinen Journals" in Berlin. Derselbe schreibt „Die durch das Leiden des Herrn Oberregisseurs Lobe notwendig gewordene lange Ruhepause in seiner Thätigkeit mag wohl Veranlassung zur Entstehung eines Gerüchtes von einer Lobe Krise gewesen sein. Man spricht, der Künstler wolle ganz zurücktreten von seinem Posten. Nun, dem Gerücht liegt eine wahre Thatsache absolut nicht zu Grunde. Der Kontrakt Theodor Lobes reicht noch zwei Jahre, und da der Künstler im Jahre 1899 sein fünfzigjähriges Bühnenjubiläum feiern würde, ist einerseits wohl nicht anzunehmen, dass man dem verdienten Manne nicht wohl auch hier noch Gelegenheit geben würde, das seltene Fest zu feiern, andererseits aber wiederum kann von einer Verlängerung des Kontrakts auf viele Jahre hinaus an sich nicht die Rede sein unter solchen Umständen Wenn das Gerücht, von dem übrigens nur ein Blatt bisher Notiz nahm, als Grund der Lobe Krise die Thatsache anführt man habe bei seinem Engagement gehofft, Lobe würde auch als Darsteller öfter auf der Bühne stehen, während er nur einigemale aufgetreten sei, so entspricht das keineswegs den Thatsachen Im Gegenteil hiess es vor vier Jahren, als Lobe an die Spitze der Schauspielleitung unserer Hofbühne trat, dass man wohl leider von dem berühmten Charakterspieler Theodor Lobe ziemlich Abschied nehmen müsse, denn erstens sei es nicht opportun, dass die Leitung des Schauspiels in Kostümen herumwandele

und dann auch sei das Charakterfach an unserer Hofbühne bereits vollständig aufs Trefflichste vertreten. Dass gleichwohl der Künstler in zwei Rollen auftrat, in Paul Lindaus „Der Andere", welche Rolle Lobe kreierte, und in Wilbrandts „Tochter des Herrn Fabricius", hat Beifall erregt. Auch über die Nachfolgerschaft Lobes zerbricht man sich bereits den Kopf. Der jetzige zweite Regisseur Erdmann soll, so heisst es, an Lobes Stelle treten, während Hofschauspieler Bauer, der jetzt nach dem Abgange Porths wohl das älteste männliche Mitglied des kgl. Schauspiels ist, Lustspielregisseur werden soll. Obwohl man noch ein paar Jahre, wie gesagt, Zeit hat, zu dieser Frage Stellung zu nehmen, darf doch von vornherein gesagt werden, dass diese Lösung kaum wünschenswert sein dürfte. Soviel wir wissen, soll an dem Gerücht von einer Lobekrise doch etwas Wahres sein und man soll sich an leitender Stelle allen Ernstes noch über den Nachfolger des jetzigen Oberregisseurs den Kopf zerbrechen. Dass der „kommende Mann" Herr Erdmann übrigens nicht ist, bedarf wohl kaum einer besonderen Versicherung. —

— Die kgl. Generaldirektion hat drei Einakter von Paul Heyse „Der Stegreiftrunk", „Schwester Lotte" und „Auf den Dächern" zur Aufführung genommen. Die Première ist für Mitte Dezember angesetzt.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 9.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible]

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vert.: H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II.
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vert.: H. Wolff, Berlin.

Milly Nehlig-Zierold
Konzertsängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, [illegible] 36
empfehlen sich zu Mitw. u. Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road
St. John's Wood

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27 I.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Hohestr. 26 b

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vert.: H. Wolff, Berlin.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19

Alfred Krasselt
Violinist,
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran
Leipzig, Mühlgasse

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41.
Konz.-Vert.: Süd. Konzert-direktion München.

Ludwig Lanboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirestück
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. 1

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin.
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter: H. W[olff], B[erlin]

Friedrich Grützmacher
Violoncellist
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Spezialsänger für Gesang
[illegible] Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 56.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoir alter
modern u. a. Altpartien
Berlin W.,
Kleiststrasse 6. I.

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
Sopran
Wittenberg Bez. Halle
[illegible] 9

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Dörrienstr.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin,
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig.
Leopoldstrasse 26.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 4, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannisplatz 12, III.

Louise Ottermann
(Sopran). Hervorragende Konzerte, Oratorium u. Lied.
Dresden-A., [illegible]
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin

Elisabeth Mersbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, [illegible] 20, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible] 60.

Mathilde Vogel
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: [illegible]
Schöneberg.

Luise Geller
[illegible]
Magdeburg, Moltkestr. 7
Konz.-Vert.: Eugen Stern,
[illegible] Magdeburg [illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsanstalt [illegible] O. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG Waldstrasse 40 II

Johannes Snoer
[illegible]
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible]
[illegible]

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt)
Wiesbaden,
[illegible]

Anna Stephan
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 16.
Konz.-Vert.: H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. [illegible]
[illegible]
Konz.-Vert.: H. Wolff
Berlin W. [illegible]
Frankfurt a. M. [illegible]

Amadeus Nestler
[illegible]
Mühlgasse 4, II
[illegible]
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
— Magdeburg —
Augustastrasse 31

Johannes Cott[illegible]
[illegible]
Altenburg S. A.
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 122c, Gartenhaus III.

Amelie Gmür-Harloff
[illegible]
Weimar,
Grundstedterstr. 21.

Lilli Marsala
Sopran [illegible]
Berlin W.,
Neue Winterfeldstr. 10, II
Konz.-Vert.: Eugen Stern,

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran) Gesanglehrerin
[illegible]

Elisabeth Pabst
Konzertsängerin
[illegible]
Wiesbaden.

Leipzig, den 21. November.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweizer in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1075.

Heft 9.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Lisztverein. III. Konzert. Alberthalle, 9. November 1896. Wer in den letzten Wochen in den Zeitungen die zahlreichen Erinnerungskonzerte verfolgt hat, die zu Ehren des grossen Anton Bruckner veranstaltet wurden, dem mag, wenn er der Verhältnisse unkundig war, wohl der Gedanke gekommen sein, dass der Verstorbene schon bei Lebzeiten allgemein bekannt, beliebt und geehrt war. Hatte sich doch z. B. sogar das Brahmsfreundliche Hamburg zu einer Brucknerfeier aufgeschwungen! Wie mancher im Deutschen Reich mag bei solcher Gelegenheit zum erstenmale die Bekanntschaft mit dem Meister gemacht haben! Auch Leipzig ist nicht von dem Vorwurf freizusprechen, dass es hätte mehr thun können, um Bruckner populär zu machen: der Richard Wagner der Symphonie durfte in der Wagnerstadt nicht so verächtlich beiseite geschoben werden. Hoffentlich holt die Gewandhausdirektion das Versäumte nach und lässt es nicht bei dem im II. Konzert aufgeführten Adagio der VII. bewenden. Auch dem Lisztverein mag Anton Bruckner dauernd dringend ans Herz gelegt sein. —

Das III. Konzert war dem Andenken Bruckners geweiht: die IV. (romantische) Symphonie füllte die erste Hälfte des Abends aus. Da eins der nächsten Hefte der „R. K.“ eine eingehende Analyse des gewaltigen Werkes bringt, so kann ich mir ein näheres Eingehen ersparen. Die Aufführung war vortrefflich. Hans Sitt, in dessen Händen an diesem Abend der Taktstock lag, hat sich als ein glücklicher Interpret der manchmal ziemlich komplizierten Tonsprache erwiesen. Rhythmische Straffheit und zarte Nüancierungskunst sind unserem verdienstvollen Konservatorium-Kapellmeister in hohem Grade zu eigen, sie kamen der Brucknerschen Partitur, die in ihrer mächtigen Ausdehnung bei indifferentem Vortrag leicht Langeweile erregt, vortrefflich zu statten. Das Orchester, gebildet aus den Kapellen der 134er und Winderstein, hielt sich wacker, zumal die Streicher boten eine imponierende Leistung, doch liessen die Holzbläser wieder zu wünschen übrig. Lässt sich denn da keine Änderung schaffen? Auch die 2. Orchesternummer, Liszts „Préludes“, gelangte in form- und tonschöner Weise zur Wiedergabe. Die beiden Solisten des Abends vermochten nicht, sich die Anerkennung zu erringen, die für gewöhnlich den Gästen des Lisztvereins zu teil wird. Herr Professor Krasa aus Prag beglückte uns mit dem gedankenarmen Violoncellkonzert von Dvořák. Ein hervorragender Meister seines Instrumentes ist Herr Krasa eigentlich nicht, einen Klengel oder Wille erreicht er weder hinsichtlich der Schönheit und Grösse des Tons, noch hinsichtlich der Technik. Sein Spiel ist von geleckter, glatter Eleganz, aber ohne Tiefe und Wärme; allerdings ist es schwer, diese beiden Eigenschaften in das Dvořáksche Rechenexempel hineinzutragen. Die Technik ist bedeutend, jedoch durchaus nicht von jener fabelhaften Sicherheit, die wir an unseren Cellovirtuosen gewöhnt sind. Die Sängerin, Frl. Hella Sauer aus Berlin, war „fehl am Ort“: ihr Organ ist den Dimensionen der Alberthalle nicht gewachsen. Das Bestreben, den Riesenraum zu füllen, veranlasste die noch sehr junge Dame zum Forcieren, ein offenbar der Befangenheit entspringendes starkes Tremolieren beeinträchtigte die Leistung nicht unbedeutend. Als dritter ungünstiger Faktor gesellte sich die wenig glückliche Wahl der Vorträge dazu. Tschaikowskis Arie aus der „Jungfrau von Orleans“ kann wohl im Munde einer stimmgewaltigen Heroine — wie etwa Frau Moran-Olden — einigermassen Wirkung erzielen, obwohl die herzhaft langweilige und dürftige Komposition des auf dem Gebiete der Oper nicht sehr

glücklichen Russen gern der Vergessenheit anheimfallen dürfte, aber von einer so kleinen Stimme, wie Frl. Sauer sie besitzt, vorgetragen, wird es vollständig erfolglos bleiben. Die Liedergaben standen auf günstigerer Stufe. Durante „Preghiera“, Liszt „Die tote Nachtigall“ und „Liebeslust“ zeigten Mittel und Können der mit dem Reiz der anmutigen Jugend geschmückten Sängerin in besserem Licht. Die Stimme ist ungemein sympathisch, wenn auch nur klein, ein einschmeichelnder, weicher Charakter verleiht dem silberhellen Organ den bestrickenden Liebreiz einer holden Vogelkehle. Otto Sonne.

Klavierkonzert von Victor Staub (Krystallpalast, Blauer Saal, 6. November 1906). Der vom Pariser Konservatorium preisgekrönte Pianist Victor Staub konnte das zum Teil gewählte Publikum nicht erwärmen. Vielleicht waren die besonders unglücklich ausgesuchten Vortragsstücke daran schuld. Jedoch hätten auch die wenigen inhaltreichen Nummern dem Publikum durch den Vortragenden mundgerecht gemacht werden können, wenn die Pointen schärfer hervorgehoben und die Effekte nicht verpufft wären. Das deutsche Publikum legt eben nicht nur, wie der Franzose, Wert auf Technik, sondern verlangt vom Virtuosen auch Auffassung und durchdachte Wiedergabe. Die kritische Beanlagung des Deutschen sehnt sich nach voller Befriedigung und muss sich infolge dessen Oberflächlichkeiten gegenüber, auch wenn sie tadellos vorgetragen werden, ablehnend verhalten. H. L.

Rosmersholm.

Erläuterung zur symphonischen Dichtung (nach Ibsens gleichnamigem Drama) von Gustav Brecher.

(Manuskript.) Die erstmalige Aufführung findet unter der Direktion von Rich. Strauss im „IV. Konzert des Liszt-Vereins“ statt.

Gustav Brechers symphonische Dichtung Rosmersholm bietet in knappen Zügen eine Nachdichtung des gesamten dramatischen Gehaltes von Ibsens Schauspiel; sie hält sich an die wesentlichsten lyrischen und dramatischen Stützpunkte der Handlung, an das rein menschliche derselben und soll als Ersatz für ein musikalisches Bühnenwerk „Rosmersholm“ aufgefasst werden, welches sich ja wegen der durchaus aktuellen Vorgänge von selbst verbieten musste.

Halten wir uns an das Programm, das der Komponist seinem Werke vorausschickt, so soll „im Anfang im allgemeinen die trübe Melancholie der Landschaft um Rosmersholm und das mit dieser völlig verschmolzene, seltsam dunkle, verschleierte Wesen des Geschlechts der Rosmers gezeichnet werden.“

Die ernste klagende Melodie der Holzbläser:

I. Sehr langsam.

zeigt bei ihrer Wiederholung in den tiefliegenden Celli und Contrabässen eine besonders finstere, schaurige Färbung. Die niederdrückende Stimmung dieses Themas lastet wie ein Alp auf der sich entwickelnden Tondichtung, jede lebensfreudige Regung immer wieder ertötend, bald ertönt es ernst mahnend in den Posaunen und Hörnern, bald schmerzlich klagend in der Oboe. Hingewiesen sei noch auf jene lichtvolle Bearbeitung

des Motives a, das in einer glänzenden Fanfarenkette der Trompeten erklingend, Rosmers erste Kampfesfreudigkeit darstellt.

Aus der Tiefe ringt sich die qualvoll drängende Violinfigur

II. *Etwas bewegter*

rastlos empor. Die wachsende Unruhe teilt sich dem ganzen Orchester mit und lässt schliesslich das zweite Hauptthema in kanonischer Einführung entstehen

III. *poco a poco stringendo*

marcato

Die zahlreichen Wandlungen, denen die Physiognomie dieses Themas unterliegt, zeigen so recht die innere Zerrissenheit, die seelischen Kämpfe des Johannes Rosmer, sein Hoffen und Verzweifeln. Ein treuer Begleiter der psychologischen Entwickelung des vom Glauben abgefallenen und neuen Idealen zustrebenden Helden, legen sie sein Seelenleben bloss, vom trotzigen Sichaufbäumen bis zum zartesten Liebesgedanken.

Zwei weitere energische Themen

IV. *Prestiss.*

G. P.

V.

(Blechbl.)

etc.

beherrschen neben sehnsüchtigen Rückblicken in die glückselige Kinderzeit den ersten Teil des Werkes. Die friedliche Sorglosigkeit von Rosmers frommem Kinderglauben zeigt das Seitenthema

VI. Clar.

Streicher

Fl.

Episodisch gelangt eine zänkische, grotesk klingende Variante des ersten Themas zu selbständiger Entwickelung: sie veranschaulicht das gehässige niedere Getriebe der Gegner Rosmers

VI a) b)

das rein lyrische Element, die Verherrlichung des Liebeslebens derer auf Rosmersholm, tritt nunmehr, (zweiter Teil, Adagio) bis zur Schilderung der Katastrophe, fast ausschliesslich in den Vordergrund, eine ausdrucksvolle Liebesmelodie in As dur tritt dem vielbewegten Treiben der bisher genannten Themen und Motive wunderbar besänftigend entgegen.

VII.

Von ihrem anfänglichen „sinnestrunkenen Verlangen“ hat sich Rebekka zu inniger, stiller Liebe durchgerungen, wie sie selbst sagt: „All die wilden Mächte setzten sich zur Ruhe. Es kam wie Seelenfrieden über mich, eine Stille wie auf einem Vogelberg da oben im Norden unter der Mitternachtssonne“

Es weht uns ein Hauch idyllischen Friedens, reinsten Liebesglückes aus dem Melodienzauber entgegen, in dem der Komponist uns hier gefangen hält. Die As dur-Liebesmelodie erscheint schliesslich in grandiosem Fortissimo, umspielt von den Figuren des dritten Themas, erhebt sich zu einem Ausdruck leidenschaftlicher Grösse

und sinkt dann matt zurück.

Vorbei die Träume von Glück und Liebe! Johannes und Rebekka beschliessen, gemeinsam in den Tod zu gehen. Die Posaunen nehmen in schaurigen, todkündenden Akkorden Besitz vom Liebesthema (VII).

VIII. *Molto Adagio.*
3 Pos.
ppp
Tuba

Die dumpfen Todesklänge werden von zarten Verschlingungen der Liebesmelodie unterbrochen, an die sich ein inniges Motiv anschliesst.

Clar.
pp

Angesichts des Todes, in gemeinsamem Schuldbewusstsein, eint sich das Liebespaar.

pp
ppp
pp

„dumpfe, erdrückende Schwüle lastet über Rosmersholm", dritter Teil, „äusserst langsam und düster"). Die Tuba tritt in C moll mit einer unheimlich schleichenden Umkehrung des ersten Themas hervor.

IX. *Äusserst langsam.*
pp
Str.
sfp
Tuba u. Kb.
Str.

Dazwischen die letzten Neubildungen des dritten Themas, das hier von tiefster Tragik erfüllt ist. Über schaurigem Rauschen der Streichinstrumente erheben sich einsam klagend zwei Oboen, ihnen antworten dumpf zwei Hörner. Das Orchester brennt in düstersten Farben — da beleuchtet ein eigentümliches Streiflicht noch einmal mit fahlem Scheine die unheilschwangere Situation. Die kurze, ungemein feierliche Stelle wird von den Posaunen rauh unterbrochen. Erregte Violinpassagen jagen angstvoll in die Höhe, in höchster Lage zitternd verharrend — das todkündende, gespenstige „weisse Pferd" sprengt heran.

X. *Gemessen, aber sehr erregt*
pp
Pos.
cresc.

„Mit dem dumpfen Klange seiner Huftritte eint sich das Rauschen des verhängnisvollen Mühlbaches" (tremolo der Streichinstr.). In einer gewaltigen Steigerung krampft sich das aufgeregte Orchester zu einer furchtbaren Dissonanz zusammen und fällt dann ersterbend in resigniertes D moll zurück. Rosmer und Rebekka haben ihre Schuld durch freiwilligen Tod gesühnt, sie sind eingegangen in das „grosse Nichts"

Die düstere, melancholische Landschaft um Rosmersholm, der Schauplatz so wilder Leidenschaften, liegt wieder starr und ruhig vor uns, wie am Anfang. Mit einer Wiederholung des I Themas und einer ausdruckslosen Flötenfigur schliesst die Tondichtung resigniert ab.

B. St.

Richard Wagner im Gewandhaus.

Zum V. Gewandhauskonzert.

Das Programm des fünften Gewandhauskonzertes enthielt zwei Wagnersche Kompositionen auf einmal: Tannhäuser Ouverture und Schlussscene aus der „Götterdämmerung", ein in der Geschichte des Gewandhauses bisher gewiss singulärer Fall. Hatte unter dem Regime Nikischs bereits im vergangenen Jahre Hektor Berlioz mit einer Aufführung der „Damnation de Faust" seinen Einzug in das Gewandhaus gehalten, so erfolgte vor wenigen Wochen an der gleichen Stätte auch derjenige Liszts mit der Wiedergabe seines Meisterwerkes, der „Faustsymphonie". Gleichsam zur Komplettierung des erhabenen Dreigestirns Berlioz-Liszt-Wagner liess man am vergangenen Donnerstag endlich auch den grossen Bayreuther Meister in ausführlicher, seiner, würdigen Weise zu Worte kommen. Die Ausführung der Tannhäuserouverture am Schlusse des Konzerts durch die wackere Künstlerschar des Gewandhauses unter ihrem unvergleichlichen Nikisch war denn auch ein Meisterwerk, eine künstlerische That ersten Ranges. Dass Herr Nikisch stets eine staunenswerte „Kraft zu kühnem Fleiss" an den Tag legt, ist bekannt. Um so bedauernswerter, dass der geniale Dirigent sich diesmal denn doch zu einigen Willkürlichkeiten in Vortrag und Temponahme der Ouverture hinreissen liess, die mir ungerechtfertigt erscheinen wollen. Zunächst betrifft dies das Zeitmass, welches Herr Nikisch gleich beim Pilgerchor anschlug, das Tempo (Andante maestoso ♩ = 50) war bereits zu Beginn so langsam, wie nur irgend zulässig, trotzdem ritardierte Herr Nikisch von dem Hinzutreten der Celli zu den Holzbläsern im 17. Takte an noch um ein Bedeutendes mehr, um schliesslich beim ff der Posaunenmelodie in Takt 39 in ein so unglaublich breites musikalisches Fahrwasser einzumünden, dass der ganze harmonische Zusammenhang in Gefahr geriet, verwischt zu werden. Beim Abzug der Pilger wiederholte sich dieses Experiment in der umgekehrten Weise, d. h. das Tempo wurde bis zum Ausklingen in die Venusbergmusik wiederum etwas beschleunigt. Ich gebe ja gerne zu, dass die rein akustische Wirkung auf diese Art und Weise an Lebhaftigkeit und Abwechslung gewann und die Vorstellung einer sich nähernden und dann wieder entfernenden singenden Pilgerschar mit raffinierter Täuschung dem Hörer verdeutlicht wurde. Hätte aber Wagner etwas Derartiges beabsichtigt, so würde er es an diesbezüglichen Andeutungen in Partitur und Klavierauszug gewiss nicht haben fehlen lassen. So ist es jedenfalls eine geistreiche Nüance, aber absolut unberechtigt. Eine weitere Überraschung bereitete mir Nikisch am Schlusse der Ouverture, indem er die unter der gewaltig erschallenden führenden Melodie der Posaunen sonst ziemlich verdeckt liegenden Mittelstimmen durch 6 Hörner aufs äusserste nachdrücklich hervorheben liess, so dass die nunmehrige harmonische Verschränkung der Posaunen-, Tuben- und Hörnerklänge einen geradezu verblüffenden Gesamteffekt ergaben. Sollte aus der grossen Zahl vortrefflicher Wagnerdirigenten nur gerade Herr Nikisch diesen Effekt entdeckt und richtig gewürdigt haben? Ich bin sonst in dieser Hinsicht einer jeden gediegenen und wohlbegründeten

Neuerung gewiss zugänglich, hier aber wurde die monumentale Grösse und Einfachheit des Pilgerchors durch das gewaltsame Hervorheben von etwas Nebensächlichem geschädigt und gestört. Einen ungetrübten Genuss hingegen bereitete mir der meisterliche Vortrag des mittleren Teiles der Ouverture, der Venusbergmusik, hier war alles von einer Prägnanz und einer motivischen Klarheit, dass man seine helle Freude daran haben konnte.

Mit ganz besonderer Spannung hatte man in Gewandhauskreisen dem Auftreten der Frau Ellen Gulbranson, der Brünnhilde der letzten Bayreuther Festspiele, entgegengesehen. Wie so oft in solchen Fällen, wo man etwas Ungewöhnliches erwartet, blieb auch hier eine gewisse Enttäuschung nicht aus. Es erging Frau Gulbranson ähnlich, wie der Frau Lilian Nordica vor zwei Jahren. Die für Bayreuther Verhältnisse, verdecktes Orchester usw. vollständig ausreichende, etwas herbe Stimme klang im Gewandhause auffallend klein. Hieran trägt zum grössten Teile aber auch die Wahl der zum Vortrag gebrachten Komposition die Schuld, bei der ausgezeichneten Akustik im Gewandhaussaale und der Stellung der Sängerin auf gleicher Höhe mit dem Orchester würden wohl auch noch weit grössere Stimmen von den gewaltigen ehernen Klängen der „Weltbrandrüstung“ und dem Tosen der wabernden Orchesterlohe rettungslos verschlungen worden sein. Die Schlussscene aus der „Götterdämmerung“ eignet sich zum Vortrag im Konzertsaale nun einmal ganz und gar nicht, auch ist sie viel zu dramatisch, um nicht nur von der Bühne herab wirken zu können. Aus dem, was Frau Gulbranson indessen zur Geltung brachte, ist aber immerhin jetzt schon zu entnehmen, dass sie eine Gesangskünstlerin ersten Ranges ist. Die Aussprache und Deklamation ist musterhaft, das Organ wohllautend und gut ausgeglichen und die Erscheinung in jeder Beziehung vornehm und stattlich zu nennen. Die Noblesse und Nuancierungsfähigkeit ihres Vortrages trat ausser in dem mittleren Teil der Götterdämmerungsscene besonders noch in den Liedern von Grieg zu Tage. Das erste und dritte, stimmungsvolle Kompositionen der Ibsenschen Dichtungen „Solvejgs Wiegenlied“ aus „Peer Gynt“ und „Ein Schwan“, sang die norwegische Sängerin in deutscher Sprache mit musterhafter Textbehandlung, das zweite, „Fra monte Pincio“, Gedicht von Björnson, sprach, in der Ursprache gesungen, nicht minder an, die bald wehmütige, bald heiter im Volkstone gehaltene Stimmung ist meisterlich getroffen. Nach den Liedern erfreute das Orchester durch eine gut gelungene Wiedergabe des etwas bizarren Satzes „Procession und Abendgebet der Pilger“ aus Berlioz' Symphonie „Harald in Italien“. Den ersten Teil füllte Brahms' gewaltige C moll Symphonie. Besonders der glänzende Vortrag des zu Beethovenscher Grösse sich emporhebenden, ein titanisches Dichten und Trachten schildernden Finales, nicht unverwandt dem Schlusssatze der „Neunten“, erweckte den Beifallsjubel der Hörer. Ungern vermisste ich im Anschluss an die Brünnhildenscene das ausführliche erschütternde Tongemälde des Weltunterganges, dem durch das treffliche Gewandhausorchester doch gewiss eine würdige Ausführung zu teil geworden wäre, Herr Kapellmeister Nikisch schloss die Scene mit einem störenden Sprung und nur wenigen Schlusstakten ab. Dirigent wie Sängerin wurden mehrmals stürmisch gerufen. Robert West.

Hermann Zumpe, der neue Mecklenburgische Hofkapellmeister.

Eine biographische Skizze von Otto Sonne

Weder Jubiläum noch Tod, die normalen Veranlassungen von Biographien producierender oder reproducierender Künstler, ist die Ursache der vorliegenden Skizze, sie ist vielmehr bestimmt, den Anfang einer Reihe von Lebensbeschreibungen der bedeutendsten Tonkünstler und Dirigenten der Gegenwart zu bilden. Die Letzten werden die Ersten sein! Daher möge Hermann Zumpe, der letzte im Alphabet, den Reigen eröffnen. —

Hermann Zumpe.

In Taubenheim, einem kleinen Orte der sächsischen Oberlausitz, erblickte Hermann das Licht der Welt, sein Vater, ein Mühlenbesitzer, war trotz seines praktischen Broterwerbs den Wissenschaften nicht abhold. Eine kleine, aber sorgfältig ausgewählte Bibliothek stillte den Wissensdurst des Herrn Zumpe sen., der sich in dem von allen Musen verlassenen Nest häufig als unter Larven die einzig fühlende Brust vorkommen mochte. Als ideale Trösterin in der geistigen Einsamkeit gesellte sich ihm die Liebe zur Musik. Den ersten Unterricht im Klavierspiel erhielt der kleine Hermann, als er das 7. Jahr erreicht hatte, von seinem Vater; ein strenger Lehrer, war das Pensum nicht

gelernt, so tanzte unbarmherzig der Stock auf des Kindes Rücken, keine Entschuldigung, kein warmer Frühlingstag, glühender Sonnenbrand oder verlockende Eisbahn schützte den kleinen Schlingel vor Strafe. Arbeit und Pflichterfüllung waren die Basis, auf der sich die Erziehungsmethode aufbaute. Als er den Händen des Vaters entwachsen war, nahm sich der Pfarrer des Dorfes, eine zwar auch ernste und strenge Natur, aber gemildert durch christliche Nachsicht und echte Religiosität, des Knaben an, der mit hellem Kopf und leichtempfänglichem Herzen an den Bronnen der Wissenschaft herantrat. Aber auch hier gab es bald nichts mehr zu lernen; als wertvollsten Erwerb trug Zumpe, da er vierzehnjährig die Lehre des Pastors mit dem Seminar in Bautzen vertauschte, eine von Idealen geschwellte Brust und ein mit wahrem Christentum erfülltes Herz davon. Schon jetzt regte sich in ihm mächtig der Drang, Musiker zu werden! Aber „Arbeit und Pflichterfüllung", das Motto seines Vaters, der für den Sohn das zwar bescheidene, aber sichere Brot des Lehrers dem ungewissen Schicksal des Musikanten vorzog, bannten ihn auf die Schulbank. Es kostete den Jüngling so manchen harten Seelenkampf, so manche Selbstüberwindung, bis er so weit war, eine Lehrerstelle übernehmen zu können. Der neue zwanzigjährige Schulmeister von Weigsdorf fühlte sich in seinem Wirkungskreis nicht heimisch. Durst und Drang nach Musik wurden immer heftiger, das armselige Instrument, das ihm zur Verfügung stand, wusste ihm nichts mehr zu sagen, da brachte ihn ein gütiges Geschick nach Leipzig. Schon die Luft in Leipzig atmen zu dürfen, war für den schwärmerischen Jüngling, der vergebens sich bemühte, seinem trockenen Beruf eine poetisch-ideale Seite abzugewinnen, ein Labsal. Freilich mit dem Stillen des Musikdurstes sah es traurig aus. Für einen Lehrer an der dritten Bürgerschule mit 30 Thalern Gehalt bildeten Theater und Gewandhaus ein Paradies, vor dem der Kassierer mit flammendem Schwert stand, um dem armen Teufel den Weg zur Seligkeit zu versperren. Wiederum half Fortuna! Eine Empfehlung des Stadtrats Constantin in Bautzen an dessen Jugendfreund, den berühmten Pauker Pfund, veranlasste dies angesehene Mitglied des Stadtorchesters, sich für Zumpe zu interessieren und ihm eine Stelle im Orchester zu erwirken. Er erhielt eine Anstellung als Triangelschläger. Honorar gab es zwar nicht, aber das war dem Jüngling ganz Nebensache. Waren ihm doch jetzt die Pforten des Theaters geöffnet, durfte er doch Abend für Abend den Klängen lauschen, die seine geschäftige Phantasie ihm seit Jahren in ahnungsvollen Bildern vorgegaukelt hatte. Der Löwe hatte Blut geleckt, jetzt gab es für Zumpe kein Zurück mehr. Mit einem Feuereifer ohne gleichen stürzte er sich auf die Theorie. Professor Tottmann weihte ihn in die Geheimnisse des Kontrapunkts ein. Sein Genius flüsterte ihm zu:

„Mutigen Trotzes ertrag' alle Müh'n —
Hunger und Durst, Dorn und Gestein,
Lache, ob Not und Leiden dich nagt!
Denn eines wisse und wahr' es immer:

Du bist nicht bestimmt, den Rohrstock, sondern den Dirigentenstab zu schwingen, nicht als Pädagog, sondern als Musiker wirst du der Welt dienen!"

Zwei Jahre später ist er Kapellmeister eines Theaters kleinster und niedrigster Gattung. Die Qualen, die der idealdenkende Mann in jenen Verhältnissen, die mit der Kunst kaum etwas gemein hatten, ausstand, sind unbeschreiblich. Nur einen Monat brauchte er sie auszuhalten, da erlöste ihn ein Brief — Richard Wagners. E. W. Fritzsch, der verdienstvolle und unermüdliche Vorkämpfer der heiligen Sache, und Professor Riedel hatten den jugendlichen Kapellmeister, dessen hochfliegendes Streben ihr Interesse erregt hatte, dem Meister empfohlen.

So kam Zumpe nach Bayreuth, was sein Wunsch nie zu hoffen gewagt, erfüllte sich spielend von selbst. Alle Herrlichkeiten des Himmels hätte er preisgegeben für die Wonnen, die ihm aus dem Verkehr mit seinem Ideal erwuchsen.

Über seine Thätigkeit in Bayreuth erzählte mir einst Zumpe selbst: „Es gab Partituren zu kopieren, zu korrigieren, die Drucklegung der vier Partituren des „Ringes" zu besorgen. Der Meister übertrug mir auch als hochinteressante Arbeit die Anfertigung

eines Klavierauszugs aus der Skizze der „Götterdämmerung“ zum Versand an die einzelnen Sänger. Als die Aufführungen heranrückten, studierte ich im Verein mit Anton Seidl und Franz Fischer mit den in Bayreuth anwesenden Sängern die Partien. Bei den Orchesterproben ergab sich dem Meister die wünschenswerte Mitwirkung eines Kontrafagottes, das aber in der Partitur nicht vorhanden war. In des Meisters Auftrag setzte ich Kontrafagott zu den vier Werken. In Bayreuth dirigierte ich vier Orchester-Konzerte jährlich, grosses Orchester von Bayreuther Zivilisten, Militäristen und Stadtkapelle Hof. Der Meister war öfters in den Proben, stand neben mir und soufflierte. Nach der ersten Probe sagte er mir das denkwürdige Wort: „Lieber Zumpe — Sie sind ein geborener Dirigent. Das wird was!“

Mit Wagners Segen zog der kampfesmutige Kapellmeister nun in die Welt, zunächst erwies sich freilich der Segen als unfruchtbar, denn welche Theaterdirektion hätte sich damals nicht mit Schaudern von einem Protégé des Bayreuthers abgewandt. In Salzburg, Würzburg und Magdeburg schwang er den Taktstock, aber die Ausübung seiner Kunst an den kleinen Bühnen, wo tausende von kleinlichen Rücksichten ihm den Flug zur Sonne erschwerten, befriedigte ihn nicht. Sein Sinn stand höher. Mit dem rapid wachsenden Einfluss Wagners gewann auch der Schützling des Meisters Raum: er erhält eine einflussreiche Stellung als erster Kapellmeister in Frankfurt a. M., und als ihn der Wandertrieb auch von dort vertreibt, finden wir ihn 1884 in Hamburg, wo er in Pollinis grosser Anstalt das weiteste Gebiet für seine Thätigkeit erhält.

Der Kapellmeister Zumpe hatte das Ziel seiner Wünsche erreicht, was war aus dem Komponisten geworden, dessen erste schüchternen Versuche nie das Licht der Welt erblickten?

Populär wurde sein Name durch die für Konzertgebrauch eingerichteten Orchester-Transkriptionen aus Motiven der Nibelungen: „Walkürenritt“, „Wotans Abschied und Feuerzauber“, „Einzug der Götter in Walhall“, „Waldweben und Gesang der Rheintöchter“. Diese in ihrer Art ganz meisterhaften Arbeiten sind in der ganzen Welt bekannt. Sie entsprangen der begeisterungsfrohen Liebe, die Zumpe für das Riesenwunderwerk des „Ringes“ hegte, wie viele Proselyten mögen sie geschaffen haben? Von seinen übrigen Kompositionen treten neben den zahlreichen Liedern, die sämtlich den ebenso feinfühlig edlen, wie originell selbständigen und echt dramatischen Tondichter auf Schritt und Tritt verraten, und deshalb von ersten dramatischen Sängern — Eugen Gura — mit Vorliebe in ihr Programm genommen werden, namentlich zwei Werke hervor: die Ouvertüre „Max Piccolomini“, als Vorspiel zu „Wallensteins Tod“ und — eine Operette „Farinelli“.

Wie kam Hermann Zumpe, der ernste Idealist, dazu das locker luftige Gewand der Operette anzuziehen? Hatte er sein Lebensschiff in seichteres Fahrwasser gelenkt? War er den Lehren des grossen Meisters untreu geworden? Nichts von alledem! Seine eigene Feder mag erzählen, wie „Farinelli“ entstand, jener Brief ist zugleich ein so sprechender Beweis für die liebenswürdig bescheidene Natur dieses bedeutenden Menschen, dass er als charakteristischer Beitrag der biographischen Skizze bezeichnet werden muss.

. . . „Ihre freundliche Interessenahme hat mich herzlich erfreut. Ist das Werk „Farinelli“*) auch nicht der Ausdruck meines Innersten, so werden Sie ihm unter den Opuscula der leichten und sonnigen Muse gewiss nicht den letzten Platz zuerkennen, denn es entbehrt weder der Vergnügtheit, noch der — Anmut. „Farinelli“ ist das Resultat einer Wette!

An Freundestisch bei gutem Tropfen wurde von den verschiedenen musikalischen Richtungen viel des Weisen hin und hergeredet und auch das Genre der Operette aufs Tapet gebracht. Ich behauptete, unsere Operisten könnten, was Darstellung, Dialogsprechen, Wirkungwissen u. s. w. anbelangt, von der Operette mehr lernen, als man gemeinhin anzunehmen beliebe, und sagte auch, dass eine langweilig tiefsinnige, mit reichlich geistloser Kontrapunktiererei den Leuten Sand in die Augen streuende Oper ungleich viel leichter zu komponieren sei, wie eine flotte wirksame Operette. Und viele unserer naserümpfenden Musikgrossmoguls würden an ihr zum impotentesten Eunuchen werden. Mich reizte es, dies Genre auf nette Weise zu versuchen! „Du, ein allerechtester Ernster und

Wagnerianer — Du könntest das gar nicht!" Gegenseitige Erhitzung, deren Folge die Wette, dass ich das wohl fertig brächte

Und das Ergebnis war „Farinelli"!"

Zumpe hat seine Wette glänzend gewonnen. Der Erfolg war ein durchschlagender und wohlverdienter. Wo auch immer der sangesfrohe und siegessichere Farinelli sein sinnlich-lockendes Liebeslied „Küsse mich, o Manuela" ertönen liess, da jubelte ihm Publikum und Kritik zu Strauss und Millöcker schienen in Zumpe einen gefährlichen Konkurrenten erhalten zu haben. „Farinelli" erlebte zahllose Aufführungen, wohl an die 1000, auch Russland und Amerika eroberte er sich im Sturm. Wer die Partitur näher betrachtet, findet rasch heraus, dass nicht nur die „Schlager", die stattliche Reihe von melodiösen Liedern, Walzern und Märschen, oder gar das längst populär gewordene Couplet „Das hab' ich nicht kontraktlich" die Ursache des seltenen Erfolges sind, sondern vielmehr die durchaus solide musikalische Basis, die Feinheit der Instrumentation, der sorgfältige Aufbau der Ensemblescenen, die frischfröhlichen Einfälle, die frei sind von erdrückender Gelehrsamkeit und spitzfindig raffinierter Effekthascherei, die Faktoren sind, die „Farinelli" zu einer Musteroperette gestalten, die sich zum Teil zu dem Genre der Spieloper erhebt. Als Oper gegeben, d. h. mit Opernkräften und grossem Orchester, hat Farinelli denn auch glänzende Erfolge zu verzeichnen die Stuttgarter Hofbühne erzielte damit innerhalb kurzer Zeit acht ausverkaufte Häuser Hamburg rüstet sich, das Werk in ähnlicher Weise aufzuführen Zumpe selbst wird dort sein Werk als Gast dirigieren —

In Hamburgs Künstleranstalt hielt Zumpe nur wenige Jahre aus, dann folgte er einem Ruf nach Stuttgart. Für das gemütlich einförmig sich abwickelnde Musikleben der schwäbischen Residenz war Zumpe der Erwecker aus trägem Schlaf. Der thatenfrohe, arbeitslustige neue Hofkapellmeister wurde mit Fug und Recht als der Regenerator des Stuttgarter Theater und Konzertsaals gefeiert. Seine Verdienste um die dortige Oper zu schildern, würde über den Rahmen dieses Aufsatzes weit hinausgehen. Mit grossem, aufrichtigen Schmerz liess ihn Stuttgart ziehen, als ihn Dr Kaim vor etwa Jahresfrist unter glänzenden Bedingungen nach München an die Spitze des Kaim Orchesters berief —

An dieser exponierten Stelle vermochte Zumpe zu zeigen, was er konnte, und von hier aus verbreitete sich in kürzester Zeit der Ruf, der ihn zu einem der hervorragendsten Dirigenten der Gegenwart stempelte Mit vorurteilsfreier Begeisterung und warmherziger Liebe für jedes schöne und edle Werk, einerlei ob klassisch oder modern, verbindet er eine ganz ungewöhnliche technische Beherrschung sämtlicher Partituren, seinem Feldherrnblick entgeht keine, auch nicht die kleinste Nuance und ohne in kleinliche Mätzchen zu verfallen die Grube, in die schon so mancher geniale Dirigent gestürzt ist — wird herausgearbeitet, was die Tondichter gewollt und gewünscht. Ein ganz klein bischen Schulstaub, ein fast unmerkbarer Zug zur Pedanterie verleiht dem ausserordentlichen Künstler ein individuelles Gepräge

Der Beethovencyklus, den Zumpe im vergangenen Sommer — ein unerhört kühnes Wagnis veranstaltete, war vom herrlichsten Erfolg gekrönt Das Emporblühen des Kaim Unternehmens ist die Frucht seines Talentes, seiner Energie und seines Ehrgeizes. Denn ehrgeizig ist dieser Mann mit dem Kinderherzen und dem idealen Wollen und Streben, ehrgeizig bis zur Selbstverleugnung was er in die Hand nimmt, das muss gedeihen, denn mit rastlosem Eifer und unermüdlicher Konsequenz verfolgt er das Ziel, das er sich auf den höchsten Höhen der Kunst gesteckt hat — Auch München wird sich Zumpes nicht mehr lange erfreuen! Den durch und durch dramatisch veranlagten Künstler zieht es mit Macht wieder ins Theater, der Konzertsaal allein genügt ihm nicht.

Der hochtalentierte und vom Glück begünstigte Schweriner Hofkapellmeister Gille, der „leicht, wie der Vogel von dem wirtbaren Zweige, wo er genistet" davonfliegt, wird im Frühjahr nächsten Jahres von seinem Amt zurücktreten seinen Platz nimmt Zumpe ein Die Mecklenburgische Residenz macht dabei einen vortrefflichen Tausch!

Auch der Komponist Zumpe ist nicht müssig geblieben, zahlreiche Lieder-Manuskripte harren in seinem Pult der Auferstehung und das grosse Musikdrama „Fontana",

an dem er jetzt eifrig arbeitet, verspricht ein gewaltiger Markstein in der Musikgeschichte zu werden. Lebte Richard Wagner noch, er würde wohl seine Freude an dem Werk haben und vielleicht sagen „Lieber Zumpe — Sie sind ein geborener dramatischer Komponist. Das wird was!"

Zur Charakteristik des Hans Sachs.

Von Robert West.

Die „Meistersinger von Nürnberg" oder vielmehr „das, was davon nicht gestrichen war", ähnlich wie bei jener Aufführung zu Beginn der 70er Jahre in Bremen, wo Wagner den Leipziger Meistersänger Schelper zuerst kennen lernte und ihm das ehrende Zeugnis eines „ganz vortrefflichen Darstellers des Hans Sachs" ausstellte, gelangten am 8. November wieder einmal am Leipziger Stadttheater zur Aufführung. Seit jener denkwürdigen ersten Aufführung des gewaltigen Werkes am Münchener Hof- und National-Theater (21. Juni 1868) unter Hans von Bülows persönlicher Leitung mit Franz Betz, dem noch jetzigen Träger der Hauptrolle am Berliner Opernhaus, als Hans Sachs, haben die „Meistersinger" mehr oder minder schnell ihren Ruhmeszug über die deutschen Bühnen vollzogen, dem Ausland gegenüber sind sie naturgemäss ob ihres specifisch deutschen Wesens ziemlich fremd geblieben. In einigen italienischen Städten, das wagnerfreundliche Bologna voran, haben sie sich kurze Zeit gehalten, anderswo aber kaum, so wurden z. B. vor etwa 5 Jahren in Madrid „los Maestros cantores de Nuremberga" entschieden abgelehnt, ein Schicksal, welches übrigens „el buque fantasma", wie die Madrilenen — analog dem französischen „le vaisseau fantôme" — den „Fliegenden Holländer" zu nennen belieben, in der demnächst stattfindenden Aufführung in der spanischen Hauptstadt vermutlich teilen wird. An guten, d. h. nebenbei auch strichfreien Meistersingervorstellungen fehlt es an unseren grossen Theatern und wohl auch an manchen kleinen Hofbühnen gerade nicht. München, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Mannheim, Weimar und das Hamburger Stadttheater verfügen momentan über ein so respektables Künstlermaterial, dass an diesen Stätten thatsächlich von zeitweilig wirklich guten Aufführungen der „Meistersinger" die Rede sein kann. Für die dem Umfange, wie der dichterischen Bedeutung nach ausgesprochene Hauptfigur des Hans Sachs ist an vortrefflichen Darstellern zur Zeit ebenfalls kein Mangel, ich brauche nur die Namen eines Gura, Plank, Reichmann, Schelper, Betz, Knapp, Scheidemantel und Hoffmann zu nennen. Wer unter diesen der Beste sei, ist wohl eine müssige Frage, die sich auf sehr verschiedene Art und Weise beantworten lässt: der Wiener wird stets seinen Reichmann loben, wie der Dresdner seinen Scheidemantel und der Leipziger seinen Schelper, und während der eine Herrn Betz als Sachs für zu derb realistisch, trocken und poesielos erklärt, klagt der andere darüber, dass Herr Gura den Schuster gar zu philosophisch und vornehm auffasse, so wenigstens lautet die Ansicht des Hauses Wahnfried, wo man dem gemütvolllaunigen und humorvollen Sachs Fritz Planks den Vorzug giebt, nicht nur vor dem Guras, sondern auch vor dem Reichmanns, den man in scherzhafter, aber sehr bezeichnender Weise einen Damenschuster genannt hat. Von den jüngeren Sängern sind wohl Scheidemantel und Baptist Hoffmann als diejenigen zu nennen, welche den rein gesanglichen Anforderungen der Sachspartie am besten gerecht werden, während der Schusterpoet des vortrefflichen leider wenig bekannten Mannheimer Baritonisten Fritz Knapp die Auffassungen Planks und Reichmanns in glücklicher und sehr harmonischer Weise zu vereinigen weiss. Wenn ich meinem rein subjektiven Empfinden Ausdruck geben darf, so ist mir Guras Auffassung des Schusterpoeten die liebste, Schelpers Sachs hingegen sagt meinem persönlichen Geschmack ganz und gar nicht zu, bei aller Hochachtung und Bewunderung, die ich für diesen seltenen Künstler hege. Ich behaupte, dass seine Auffassung des Sachscharakters, schon hinsichtlich der äusseren greisenhaften Erscheinung,

total falsch und unhaltbar ist. In Leipzig, wo man seit 20 Jahren einen anderen Sachs, wie den Schelperschen, nur selten gehört haben dürfte und sich nun einmal an diese Auffassung als die richtige gewöhnt hat, dürfte ich mit meiner Behauptung wohl ziemlich allein stehen. Wie aber, so höre ich meine Leser fragen, hat denn der Meister, er, der alles klug erwägt, in seinen Werken keinerlei Direktiven und Anhaltspunkte in betreff der Person des Hans Sachs gegeben? O gewiss! Nur scheint mir, Herr Schelper und das Leipziger Publikum haben des Meisters Werke viel zu wenig eines gründlichen Studiums und einer aufmerksamen Lektüre gewürdigt. Es fügt sich glücklich, dass Houston Chamberlains vielgeschmähtes Werk „Richard Wagner" gerade vor mir liegt, ich verweise hier auf pag. 258 des betreffenden Werkes, wo Chamberlain anknüpfend an die Mitteilung an meine Freunde (Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. IV, 349—353), den ersten Entwurf der Meistersingerdichtung aus dem Jahre 1845 betreffend, deutlich nachweist, dass der Sachs des ersten ursprünglichen Entwurfes als rein historische Gestalt, als „die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes" vom Dichter aufgefasst sei. Von einer Liebe Sachsens zu Eva, von einem „inneren Konflikt im Herzen des Schusterpoeten" sei hier noch nicht die Rede. Als Hauptfigur des Meistersingerdramas tritt uns Sachs aber erst in der zweiten jetzigen Fassung der Dichtung entgegen.

(Fortsetzung folgt.)

Eine Aufführung der „Walküre" am Magdeburger Stadttheater.

Erduldet am 8. November und geschildert von Otto Sonne.

Bist du schon in Magdeburg gewesen, lieber Leser? Nein? Dann rat' ich, meide diese Festung! Es ist eine unfreundliche Stadt, sie hat weder das grossartige, atemversetzende Getriebe der Grossstadt, noch die gemütliche, anheimelnde Philisterhaftigkeit der Kleinstadt. Ein schmutziger, unpraktischer Bahnhof, geradlinige, langweilige Strassen, das Hotel schlecht und teuer, die Weine zwar gut, aber unverschämt hoch im Preis, die Bürger von einer protzigen Vornehmheit und jenem selbstzufriedenen Egoismus, der den Hannoveraner oder Hamburger gut kleidet, diesem Menschenschlag aber schlecht zu Gesicht steht, und ein Theater, in dem man Gott um Verzeihung bittet, wenn man je auf andere Bühnen geschimpft hat: das ist Magdeburg. Führt dich einmal die Pflicht dorthin, und du siehst an den Säulen die plakatartigen, nach Cirkusanzeigen schmeckenden Theaterzettel, die die Aufführung eines Wagnerschen Musikdramas verkünden, dann folge der Lockung nur, wenn du Marter ausstehen willst, die Dante nicht zu schildern im stande war. Ich setze allerdings voraus, dass du Wagners Werke einigermassen kennst, denn nur in diesem Fall bist du empfindlich für die Torturen, die deiner in dem Magdeburger Musentempel, der von aussen einen ganz stattlichen Eindruck macht, harren.

Ist denn diese Stadt im Herzen Deutschlands so sehr unter der Kultur zurückgeblieben, dass man dem Wagnerschen Kunstwerk keine Beachtung schenkt? O nein, im Gegenteil! Der Direktor, Arno Cabisius, ein routinierter Theaterbeherrscher, der im Bewusstsein seiner Macht und Würde auskunftheischenden Journalisten mit freundlicher Herablassung entgegentritt, bevorzugt Wagner in nachahmungswerter Weise, und wenn die Zahl der Aufführungen im Verhältnis stände zu der Qualität derselben, so müsste Magdeburg zu den Kunststätten gezählt werden, die in der Pflege des Wagnerschen Dramas ihre vornehmste Pflicht erkannt haben. Seit der Saison 1892—93 sind in Magdeburg 123 Wagnersche Werke zur Aufführung gelangt, diese stattliche Summe verteilt sich auf: Rienzi 3, Holländer 5, Tannhäuser 20, Lohengrin 26, Meistersinger 7, Rheingold 22, Walküre 11, Siegfried 15, Götterdämmerung 14. Am auffallendsten in dieser Statistik ist wohl die hohe Zahl, die das „Rheingold" erreichte, wie mir der Herr Direktor schmunzelnd erzählte, hatte er in einer Saison zwölf ausverkaufte Häuser damit erzielt.

ein drastischer Beweis für die werbende Kraft des Bayreuthers. Jene 123 Aufführungen bedeuten, dass fast 25 Proz. aller Vorstellungen in den letzten vier Jahren Richard Wagner gehörten, ein prächtiges Resultat, vor dem so manches gut dotierte Hoftheater sich schamvoll verkriechen muss. Auch an berühmten gastierenden Wagnersängern war kein Mangel: Gudehus, Alvary, Winkelmann, Schelper, Moran Olden und so mancher andere Stern hat sein Licht dort leuchten lassen. Die Magdeburger sind denn auch mit ihrem Theater sehr zufrieden, wie mir ein angesehener Kollege von der Kritik mitteilte, kann die Magdeburger Oper mit jeder anderen erfolgreich konkurrieren: ein gutes Orchester, tadel-

Ada Adiny als Walküre.

loser Dirigent, tüchtiger Regisseur, leistungsfähiges Ensemble, schöne (teilweise Brücknersche) Dekorationen vereinigen sich zu Kunstleistungen, die vielleicht nicht mit Bayreuth, wohl aber mit Leipzig sehr gut einen Vergleich aushalten. —

Ich habe am 8. November eine solche „Kunstleistung“ über mich ergehen lassen. Auf dem Nachhauseweg hörte ich wiederholt von hübschen Magdeburgerinnen: „Nein, war das schön! Entzückend! Himmlisch!“ und ein Blick in die Tageszeitungen belehrte mich, dass auch die Kritik mit dem Gebotenen zufrieden war, es handelte sich also um eine normale Aufführung, die den Ansprüchen des Publikums vollauf genügte.

Ich muss bekennen, noch nie eine „Walküre“ erlebt zu haben, die hinsichtlich des Gesamteindrucks so unsagbar kläglich gewesen wäre, wie die in Rede stehende. Von

den ersten Takten des Vorspiels an packte mich Entsetzen, dasselbe steigerte sich von Akt zu Akt, ich sass wie auf glühenden Kohlen, jeden Augenblick eine neue Taktlosigkeit des Orchesters oder einen weiteren Geniestreich des Regisseurs erwartend, von der hilflosen Impotenz des Siegmund und Wotan ganz zu schweigen. —

Dass die „Walküre" auch bei ziemlich schwachem Orchester anständig aufgeführt werden kann, haben kleine Theater, z. B. Halle unter Kapellmeister Frank¹) bewiesen, neben dem guten Willen und Verständnis des Dirigenten ist dazu eine nach Quantität und Qualität wenigstens notdürftig ausreichende Kapelle erforderlich. In Magdeburg fehlt beides. Herr Winkelmann ist mir als ein intelligenter Kapellmeister gerühmt worden, der namentlich bei Wagner seinen Mann stellte, an diesem Abend erschien er mir einem taktstockschwingenden Automaten ähnlicher als einem denkenden Künstler. Allein die unsinnigen Tempi gaben dem wissenden Zuhörer fortwährend schmerzliche Ohrfeigen. War die Hetzjagd im ersten Akt schon haarsträubend, so wurde der ganze dritte Aufzug in einem Tempo genommen, nach dem Wotan und Brünnhilde bequem einen flotten Galopp hätten tanzen können. Neben vielen anderen geistreichen Manieren, die Herrn Winkelmann berechtigen, sich zu der Klasse der von Weingartner gestempelten Rubatodirigenten zu zählen, bringt dieser Kapellmeister eine Vorliebe für ein unglaublich geschmack- und sinnloses Zerreissen der Phrasen zur Anwendung. Das Orchester ist in jeder Hinsicht ungenügend, kaum dass die Pulte notdürftig besetzt sind, einige Instrumente hat man ohne Rücksicht auf Klang, Charakter und Bedarf in skrupelloser Weise gestrichen oder „kombiniert", weder Streicher noch Holz- oder Blechbläser genügen, selbst das Schlagzeug ist unzureichend. Am besten gefiel mir noch der erste Cellist, der über einen weichen, innigen Ton verfügt. Also was vor der Bühne zum besten gegeben wurde, suchte, was Unsicherheit, Unreinheit der Kapelle und Kopflosigkeit des Dirigenten angeht, seinesgleichen. Auf der Bühne sah es nicht viel besser aus. Der Regisseur, nächst dem Kapellmeister der einflussreichste Faktor einer Wagneraufführung, schien sich ein Vergnügen daraus zu machen, der Inscenierung einen gewissen komisch-satirischen Anstrich zu geben. Wenn Eduard Hanslick einmal auf seine alten Tage die „Walküre" in Scene setzen sollte, er würde es wohl versuchen, das Werk des gehassten Meisters durch solche Spässe lächerlich zu machen, aber Herr F. W. Schmitt hat das doch jedenfalls gar nicht beabsichtigt. Findet sich in Magdeburg denn keine Kritik, die den Herrn auf die hunderte von Takt- und Stillosigkeiten, deren Aufzählung allein fast den Raum dieses Heftes füllen würde, aufmerksam macht? Nur einige seien als Muster hier angeführt. Auf dem Tisch in Hundings Hütte glänzte uns ein Trinkhorn entgegen, das auf einem zierlichen neusilbernen Gestell ruhte, ähnliche Hörner mit Fähnchen versehen, sah ich bereits auf den Stammtischen von Studentenkneipen. Sollte vielleicht angedeutet werden, dass hier Hundings Stammtisch sei? Ueber dem Herd hing ein Kessel, der der Hexenküche des „Faust" entsprungen zu sein schien, und zudem ganz überflüssig war, da Hunding seinem Gast nur ein Stück kalten Schinken vorsetzen liess, der Frühlingszauber war kindisch kleinlich. Brünnhilde muss ihren Zauberschlaf auf einer Treppe halten, es gehört für die Darstellerin dieser Rolle eine schlangenmenschartige Geschicklichkeit dazu, sich auf diesem eigentümlichen Lager auszustrecken. Ganz lächerlich, an ein Kasperltheater erinnernd, waren die Nebelbilder im 1. Akt, wie denn überhaupt die Beleuchtungseffekte so ziemlich alle versagten. Der „Feuerzauber", auf den die Magdeburger so stolz sind, erwies sich als ein plump-realistisches Emporwallen von übelriechenden Dämpfen, denen jeder poetische Zauber fehlte. U. s. w. U. s. w. Die Ohnmacht der Regie fiel um so mehr ins Auge, als die Dekorationen, wenigstens im 2. und 3. Akt, den Verhältnissen entsprechend schön und stilvoll waren, da sie aus Brückners Atelier stammen, allerdings kein Wunder. Die einheimischen Solisten waren nicht geeignet, für die Fehler des Dirigenten und Regisseurs zu entschädigen. Herr Hanschmann hat seine Blütezeit längst hinter sich, der Rienzi, den er kürzlich am Leipziger Stadttheater zum besten gab, bewies, dass er ausgesungen ist. Ein geschmackvoller Sänger ist er nie gewesen, an diesem Abend war er zudem total heiser, so heiser, dass ich den Mut bewundere, der dazu gehörte, bei solcher Verfassung den Siegmund singen zu wollen. Der heroische Opfermut verdient unbedingte Anerkennung, da ohne denselben die Aufführung hätte abgesagt werden müssen. Dass Herr

Hanschmann eine Ohren und Nerven in gleicher Weise furchtbar beleidigende Leistung bot, bedarf wohl keiner Versicherung. Eine sehr angenehme Überraschung verursachte dagegen die Sieglinde des Frl. Järnefelt. Die junge Dame sang die Parthie dem Vernehmen nach zum erstenmal. Alle Hochachtung vor der musikalischen Sicherheit! Frl. Järnefelt hat ein umfangreiches, sympathisches Organ, dem, wenn der Ton an Kraft und Charakter gewonnen haben wird, eine glänzende Zukunft sicher erscheint. Herr Lehmler war trotz starker Übertreibung und etwas marastischen Mitteln ein geniessbarer Hunding, dessen scharfumrissene Charakteristik seltsam von dem farblosen Siegmund abstach. Frau Wellig-Bertram als Fricka mochte genügen. Mit grösserer Sicherheit, als nach den Heldenthaten des Orchesters zu erwarten war, bestand das Walküren-Ensemble, dem einige jugendfrische Stimmen Kraft und Wildheit verliehen.

Es bleibt nun noch der dunkelste und der hellste Punkt dieser erbaulichen „Walküre"-Aufführung zu besprechen. Herr Engelmann konnte von seinem Wotan mit Fug und Recht sagen: „Der Traurigste bin ich von allen!" Ja, er darf das Prädikat für sich in Anspruch nehmen, der traurigste Wotan zu sein, den die deutsche Bühne je ersah. Schon die Maske erregte Befremden: selten sah ich ein unedleres Gesicht, das Kostüm war unordentlich, die Trikots an Armen und Beinen waren viel zu weit, und nachlässig umgab die Rüstung (bei der das unglaubliche Schwert nicht fehlte!) den hochaufgeschossenen Körper, dem jede imponierende, männliche Eigenschaft mangelte. Herr Engelmann hatte von der Partie keine Ahnung. Notdürftig hatte er sich einige Noten eingeprägt — die Riesenaufgabe war bis auf die allernotwendigsten Stellen gestrichen worden, dass dabei gerade fast sämtliche lyrische und dramatische Höhepunkte sich befanden, schien weder Publikum noch Kritik zu bemerken —, aber beherrschen konnte der Herr auch diese wenigen Takte nicht. Statt „Götternot! Götternot!" hätte er ebenso gut „Butterbrot, Butterbrot" singen können, man hätte es diesem Wotan kaum übel genommen. Hinsichtlich der Darstellung begnügte er sich mit einigen puppenhaften Bewegungen, namentlich schien er es mit der göttlichen Würde unvereinbar zu halten, sich von der Stelle zu bewegen, so dass Brünnhilde, um durch diesen Ritter von der traurigen Gestalt nicht gänzlich am Spiel gehindert zu sein, gezwungen war, ihn mittels Zurufe dazu zu bringen, wenigstens von Zeit zu Zeit den Standpunkt zu wechseln. Die Stimme reicht für die Partie in keiner Weise aus: die Mittellage ist flach, die Höhe ohne Glanz, die Tiefe ohne Kraft, die personifizierte Ohnmacht. Die Tongebung ist mühsam, die Phrasierung geschmack- und die Deklamation gedankenlos. Wie ich höre, ist Herr Engelmann der Bassbuffo des Magdeburger Stadttheaters und soll als Beckmesser, Tackleton und in ähnlichen Partien sehr verwendbar sein. Mag sein! „doch nach Walhall taugt er mir nicht!"

„Wo viel Licht ist, ist auch viel Schatten!" In diesem Fall lässt sich das Sprichwort auch umkehren, den Schatten habe ich auf den vorhergehenden Seiten zu skizzieren versucht, eine genaue Beschreibung des Lichtes ist schwieriger, denn ein Blick in die Sonne blendet das Auge. Das leuchtende Licht dieser „Walküren"-Aufführung war die Brünnhilde der Frau Ada Adiny. Unseren Lesern ist die Künstlerin keine Fremde mehr. Heft 6 der „R. K." brachte ihre Biographie und Heft 7 eine eingehende Würdigung ihres Könnens an der Hand der grossartigen Leistung, die sie am 31. Oktober als Isolde im Leipziger Stadttheater geboten hatte. Jene Kritik war um so notwendiger, als Frau Adiny es zu ihrem Schaden erfahren hat, was es heisst, nicht als weltberühmte zuvorkommende Sängerin in Pleiss-Athen zu gastieren. Die Angriffe, denen die anderwärts gefeierte Künstlerin in Leipzig ausgesetzt war und die zum Teil ganz unqualifizierbar waren, entbehrten nicht eines gewissen tragikomischen Anstrichs, wenn sie von einer Seite ausgingen, die bei manchmal recht zweifelhaften Leistungen einheimischer Miniaturgrössen nur zu gern mit dem mit grossblumigen Phrasen bedeckten Mantel christlicher Liebe bei der Hand ist. —

Da die Isolde den Beweis erbracht hatte, dass Frau Adiny eine Wagnerinterpretin erster Klasse ist, so konnte mir die Brünnhilde kaum mehr eine Überraschung bereiten: eine gewaltige Isolde wird stets auch eine grosse Walküre sein. Frau Adiny ist das geborene Wotanskind, das so schön und ernst uns in der Todesverkündigung erscheint, dass das Ohr den sonoren Klang eines volltönigen Mezzosoprans, der einzig zur gesanglichen

Aufführung dieser Scene sich eignet, fast kaum entbehrt. Rein stimmlich war diese Scene der schwächste Punkt der Adiny-Brünnhilde. Ganz wundervoll dagegen gelang ihr das übermütig-jauchzende „Hojotoho!“, die lyrischen Stellen „Sieh', Brünnhilde bittet“ u. a. erklangen in herzergreifender Innigkeit. Dass die majestätische Gestalt und das klassisch-schöne Gesicht der Adiny wieder eine Reihe von lebenden Bildern von vollendeter poetischer Schönheit bieten würde, so dass „das Auge erfreut des Sehens selige Lust“, wusste ich zuvor, war aber dennoch erstaunt von der grandiosen Wirkung derselben. Vollständig, auch stimmlich auf der Höhe ihrer Aufgabe stand Frau Adiny im 3. Aufzug, hier lernte man die enthusiastischen Berichte verstehen, die die Kritik Roms, Bolognas, Wiens, Prags der Sängerin gewidmet hatten. Schrankenlos strömte die Stimme dahin, durch nichts beeinträchtigt — selbst das hässliche Tremolieren fehlte fast gänzlich —, grösste musikalische Sicherheit, glockenreine Intonation, tadellose, haarscharfe Deklamation boten die Grundlage für ein Seelengemälde von solch gewaltiger, plastischer Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit, dass wohl niemand sich dem Zauber zu entziehen vermochte. Die Macht dieser unantastbar hohen künstlerischen Potenz durchdrang sieghaft die Schatten der Verstimmung und Entsetzens, die im Laufe des Abends sich angesammelt hatten, man fühlte den Pulsschlag eines gottbegnadeten Genies. —

Das Riesengeschlecht der Wagnerinterpreten, die noch unter den Augen des Meisters ihre hehre Kunst erlernen und ausüben durften, ist im Aussterben begriffen, nur wenige, teils schon verwitterte Säulen zeugen von entschwundener Pracht. Eine neue Generation tritt in seine Fussstapfen!

Litterarischer Teil.

Winterfeldzug in Leipzig.*)

Von Walter Harlan.

Es sah so aus — äusserlich —, als ob in Leipzig, der Stadt der Bücher, alles litterarische Leben erloschen wäre. An der Universität konnte man natürlich die regelmässigen litterarischen Kollegien hören, und ein Stadttheater haben wir auch, sogar ein sehr ehrwürdiges, mit dem das Andenken an Gottsched und Lessing, Schlegel, Gellert, an Goethe, Laube und an viele andere Namen von gutem Klang eng verbunden ist, — aber die Dichtung, ganz besonders die, die mit uns geboren ist, war keine öffentliche Angelegenheit mehr in Leipzig. Und das muss sie sein, wie alle Kunst.

Da nahm es im vorigen Frühling eine kleine Künstlerzunft, das Leipziger Auguren-Kolleg, in die Hand, das Dornröschen in Leipzig zu befreien, und beschloss, eine „Litterarische Gesellschaft“ zu gründen, die Vortragsabende und Theatermatineen bieten sollte. An den Vortragsabenden sollten teils litterarhistorische und litterarästhetische Vorträge gehalten, teils Dichtungen in Vers und Prosa vorgetragen werden. Das Vorlesen von Dichtungen sollte ausschliesslich durch die Verfasser selbst oder durch schauspielerisch geschulte Vorleser geschehen. An den Matineen sollten „dramatische Kunstwerke modernen Geistes von selbständiger Bedeutung“ aufgeführt werden. Die Vortragsabende sollten mit den Matineen im Zusammenhange stehen und unser Publikum in erster Linie mit den Dichtern bekannt machen, deren Dramen für die Matineen in Aussicht genommen waren, wobei wir, um einem naheliegenden Missverständnisse vorzubeugen, unsere eigenen dramatischen Erzeugnisse von der Aufführung ausschlossen.

*) Aus dem zweiten Heft des „Pan“ mit ausdrücklicher Erlaubnis der Schriftleitung des „Pan“.

Der ganze Plan begegnete auf die ersten Zeitungsnotizen hin einem fast allgemeinen wohlwollenden Achselzucken. Unsere Namen waren, wie eine hiesige Tageszeitung sehr richtig schrieb, „in weitesten Kreisen unbekannt", und was der eine oder andere von uns veröffentlicht hatte, liess uns höchstens als verdächtig erscheinen. Unsere ganze Sache machte den denkbar unsolidesten Eindruck. Dass die Litterarische Gesellschaft „nichts für junge Mädchen" wäre, stand von vornherein fest. Aber die Tagespresse veröffentlichte doch mit einem vorsichtigen „Man schreibt uns" ein paar vorbereitende Artikel, und als wir im September einen Prospekt erscheinen liessen, der in knappen Worten zusammenfasste, was wir wollten, bekamen wir in wenigen Tagen etwa dreihundert ausserordentliche Mitglieder, sodass wir mit einer monatlichen Einnahme von etwa 200 Mark rechnen konnten.

Der Bühne, die wir brauchten, hatten wir uns vorher, ehe wir irgendwie an die Öffentlichkeit traten, versichert. Es giebt nämlich in der Südvorstadt von Leipzig ein sozusagen verwunschenes Theater, das, abgesehen von seiner unmöglichen Lage, seiner bösen Akustik, seinem völligen Mangel an Inventar und seiner trostlosen Verstaubtheit doch immerhin ein wirkliches Theater ist. In diesem Theater haben früher mehrere Unternehmer ihr Glück versucht, aber es erschien jedem nach kurzer Zeit schon, wie auch dem jetzigen Pächter, ratsamer und gewinnreicher, es in der Hauptsache leer stehen zu lassen. Hier, im „Carolatheater", gestattete uns Direktor Stägemann mit wirklicher uneigennützigster Freundlichkeit gegen Ersetzung der erwachsenden Kosten unsere vierzehn Matineen abzuhalten. Übrigens teilte er mit ganz besonders fester Überzeugung die damals allgemeine Ansicht, dass aus unserem Komödiespielen ganz sicher nichts werden würde.

Wir engagierten uns nun ein Ensemble von Schauspielern, so gut es eben zu bekommen war, darunter Ludwig Piori vom Residenztheater in Berlin, dem wir um dieser stolzer Herkunft willen Titel und Rang eines artistischen Direktors verliehen. Dieses Ensemble konnte nur Stücke von weniger als zwölf Personen spielen. Erst nach unserer schönen, mir unvergesslichen Eröffnungsvorstellung von Hauptmanns „Friedensfest", die uns noch etwa hundert neue Mitglieder einbrachte, konnten wir unser Ensemble noch etwas vervollständigen. Erst jetzt engagierten wir Frl. Helene Riechers, die durch einen Zufall zu uns kam und die sehr bald von uns, von der Presse und vom Publikum einstimmig als ein Stern erster Grösse anerkannt wurde. Von ihr und wohl auch von Herrn Arthur Waldemar wird man ganz gewiss auch fernerhin noch hören, während unsere anderen Schauspieler das Beste, was sie boten, insbesondere das musterhafte Zusammenspiel, der genialen und unermüdlichen Regie Dr. Carl Heines verdankten.

Dass wir Heine hatten, war das grösste Glück unseres ganzen Unternehmens. Heine hat einige gute theatergeschichtliche Bücher geschrieben, aber niemals hätten wir in ihm, den man sich nicht anders, als am Schreibtisch denken konnte, den geborenen Bühnenleiter vermutet, als der er sich sofort erwies.

Trotzdem aber hätte es sehr leicht sehr schief mit uns gehen können, — wir waren homines novi einer wie der andere. So hatten wir bei dem Kostenanschlag, den wir im Sommer machten, völlig übersehen, dass im Winter ein Theater, auch wenn man nur alle vierzehn Tage spielt, doch täglich um der Proben willen geheizt werden muss, und — wie man es machen muss, dass einem die sehr wesentliche Einnahme aus der Garderobe nicht unter den Händen zerrinnt, wussten wir auch nicht. Die Dichtungen aber, die wir aufführten, hatten fast alle Erfolg, sodass unsere Mitgliederzahl rasch bis über 600 stieg. Es war dies auch beinahe notwendig, denn man braucht etwa 900 Mark monatlich, um eine zu guten Leistungen fähige Schauspieltruppe zu erhalten und die Kosten für monatlich zwei Vorstellungen zu decken, — vorausgesetzt noch, dass sich drei oder vier Leute finden, denen es Freude macht, die Arbeiten der Oberleitung, der Regie, der Kassenverwaltung und der Schriftführung um der Ehre willen zu verrichten.

Die Dramaturgie besorgten wir gemeinsam und zogen im Laufe dieses Wintersemesters etwa 200 Dramen in Betracht. (Schluss folgt.)

Friedrich Nietzsche und Richard Wagner.

(Zum Vortrag des Herrn Dr Fritz Kögel in der „Litterarischen Gesellschaft“ zu Leipzig am 30. Oktober 1896.)

Nur selten hört man in Leipzig einen Vortrag über ein litterarisch interessantes Thema und doch wäre die Stadt der Bücher sicherlich der geeignetste Ort für derartige Veranstaltungen. An Publikum würde es gewiss niemals fehlen, und käme es auch nur aus Neugier, um neuen Stoff für das ewig regsame Klatschbedürfnis zu bekommen. Auch Zeitungen und Zeitschriften hätten dann wieder einmal erwünschtes Material, um ihre Spalten mit billigen Referaten zu füllen In der litterarischen Öde des vergangenen Sommers bildeten darum die Vorträge Emil Mauerhofs trotz ihrer etwas zweifelhaften Qualität eine wahre Oase Themata wie Goethe, Heine, Kleist, über die er handelte, haben noch nie ihre Zugkraft verleugnet Nun scheint unsere „Litterarische Gesellschaft“, die leider, wie's scheint, diesen Winter aufs Theaterspielen verzichten muss, aus der Not eine Tugend machen zu wollen, und wir sehen, wenn nicht alles trügt, einer Reihe interessanter Vorträge an ihren Gesellschaftsabenden entgegen. Der Anfang war der denkbar glücklichste Lässt sich gerade für Leipzig ein interessanteres Thema denken als Friedrich Nietzsche und Richard Wagner in ihrem Verhältnis zu einander, beides Männer, die wichtige Jahre ihres Lebens in unserer Stadt verlebt haben? Und liess sich gerade über Nietzsche ein berufenerer Redner ausfindig machen als Dr Fritz Kögel, der als Herausgeber der Werke des unglücklichen Philosophen Einblick in das überreiche Material unveröffentlichter Manuskripte hat und so wie kein anderer aus der Quelle schöpfen kann

Kögels Vortrag war so reichhaltig und ausserdem so sachlich und objektiv gehalten, dass auch wir vorerst nichts Besseres thun können, als eine möglichst treue und ausführliche Inhaltsangabe desselben zu liefern. Doch enthielt er eine grosse Menge von Punkten, die zur lebhaftesten Debatte reizen, und wir hoffen darum noch oft in dieser Zeitschrift auf die Nietzsche-Wagnerfrage zurückkommen, und vor allem hoffen wir auch, dass die Herren Wagnerianer einmal offen Farbe bekennen. Fritz Kögel stellte sich nämlich — und er war so ehrlich, dies gleich am Anfang zu bekennen, — durchweg auf Nietzsches Standpunkt, seine Perspektive ist also stets diejenige von Nietzsches Philosophie Ein ebenso eingeweihter Vertreter der anderen Partei hat sich bis jetzt noch nicht vernehmen lassen.

Nietzsche war noch ein Jüngling, als er den ausgereiften Meister kennen lernte. Diese Bekanntschaft wurde für ihn zu einem Ereignis von allertiefster Bedeutung. Kein Name taucht, besonders in seinen Jugendschriften, so häufig auf wie derjenige Richard Wagners. Schon in seinem genialen Jugendwerk, der dem älteren Freunde gewidmeten „Geburt der Tragödie“ und noch mehr in den „Unzeitgemässen Betrachtungen“, deren vierte seinen Namen an der Stirne trägt, ist Richard Wagner das Centralproblem des jungen Philosophen. Dann aber verschwindet letzterer von der Öffentlichkeit und nach jahrelangem Schweigen tritt er mit dem „Fall Wagner“ hervor — als ein ausgesprochener Gegner Wagners und des gesamten Wagnertums.

Wie ist dieser himmelweite Kontrast zwischen einst und jetzt auszudeuten? oder vielmehr welcher Art waren die Gründe von Nietzsches Abkehr? so muss man fragen, denn Nietzsche und nicht Richard Wagner war derjenige Teil, der den Bruch offenkundig veranlasst hat. Mit Recht hat daher Kögel in seinem Vortrag das hauptsächlichste Augenmerk auf die Wandlungen in Nietzsches Innern während der bald 10jährigen Zwischenzeit gerichtet.

Mit den bisherigen Erklärungsversuchen brauchte er sich nicht weiter einzulassen, sie gehören in das Gebiet des in Wagnerianerkreisen reich entwickelten Klatsches. Nietzsche habe sich, so kann man immer noch hören, infolge gekränkter Eitelkeit von Wagner zurückgezogen, eine von ihm komponierte Oper sei von dem Meister schlecht

beurteilt worden, darum habe er ihn zeitlebens mit seinem Hass verfolgt, und was dergleichen „allzumenschliche“ Lösungen noch mehr sind.

Es fiel aber auch in der That schwer, den wahren Sachverhalt aktenmässig aufzudecken. Man hatte so gut wie gar keine Anhaltspunkte, um die einzelnen Stufen der Entfernung Nietzsches von Wagner festzustellen denn dass diese nur ganz allmählich vor sich ging, dass Nietzsche nicht mit einemmal auf den im Fall Wagner vertretenen Standpunkt übersprang, war doch mehr als wahrscheinlich.

Unter Nietzsches Manuskripten fanden sich nun zum guten Glück eine beträchtliche Anzahl von Tagebuchnotizen und anderen intimeren Aufzeichnungen aus jener langen Zeit des Schweigens vor, die uns einen tiefen Einblick in das schwer zu ergründende Gemütsleben des Philosophen verschaffen. Kögels Darstellung beruht auf der genauesten Durchsicht all dieser Papiere und er ist so bis jetzt der einzige, der das dunkle Problem der Lösung nahebringen kann. Der demnächst erscheinende zweite Band der grossen, von der Schwester des Philosophen bearbeiteten Nietzsche Biographie*) wird uns dann jedenfalls die denkbar umfassendste Aufklärung bringen, denn wie ein roter Faden zieht sich durch diesen Band das Verhältnis Nietzsches zu Richard Wagner.

Die Gründe der Trennung konnten bei zwei so tiefgründigen Naturen nicht auf der Oberfläche liegen um sie zu erhellen, war vor allem eine psychologische Motivierung der Grundfrage erforderlich. Von Anfang an müssen tiefergehende Gemeinsamkeiten ebenso wie Verschiedenheiten in dem Charakter der beiden Männer vorgelegen haben, Gemeinsamkeiten, auf Grund deren eine Freundschaft überhaupt erst möglich wurde, und Verschiedenheiten, die schliesslich so stark hervortraten, dass sie zum unvermeidlichen Bruch führen mussten Wie kam die Freundschaft zusammen? oder vielmehr Wie konnte der Bruch so lange ausbleiben? so lautet die Grundfrage, die im folgenden zu erörtern sein wird. (Fortsetzung folgt.)

Theodor Duimchen.**)

Ein litterarisches Charakterbild

Wenn ich heute versuche, das litterarische Charakterbild eines Dichters festzuhalten, der zumal in unserem engeren sächsischen Vaterlande viel gelesen wird, das Charakterbild des Dresdener Dichters Theodor Duimchen, so bin ich mir der Schwierigkeit dieser Aufgabe wohl bewusst Diese Schwierigkeit liegt vor allem in der reichen Mannigfaltigkeit der Schauplätze seiner Werke und in der Vielseitigkeit der Gestalten seiner Schöpfungen. Duimchen führt den Leser heute nach Cuba, morgen nach Madrid, bald unter die Hamburger Kaffeephilister, bald in die Dresdener Kunstkreise, und er versteht die Kunst, die Lokalfarben dieser verschiedenen Scenerien in allen Fällen gleichmässig scharf zu treffen, eine Kunst, die der welt bewanderte Autor aus der Anschauung der Welt auf mannigfachen grossen Reisen und aus der Erfahrung im Zusammentreffen mit den verschiedensten Charakteren der Völker geschöpft hat.

Am 28. August 1853 zu Delitzsch in der Provinz Sachsen geboren und von seinem Vater für den Beruf eines Kaufmanns bestimmt, hatte der Dichter Gelegenheit, Deutschland, England Holland, Westindien, wohl auch Spanien zu bereisen, bis er sich, nach vorübergehendem Aufenthalte in Hamburg, dem Hauptschauplatz seiner hervorragendsten Dichtung, in Dresden-Königswald niederliess. Dort lebt er seit dem Jahre 1893.

Bunt, wie die Bilder seines Lebens, sind, wie ich schon andeutete, die Bilder seiner Werke, eine Reihe von Romanen, Novellen und ein dreiaktiges Lustspiel.

---

*) Bis jetzt ist erschienen Das Leben Friedrich Nietzsches. Von Elisabeth Förster-Nietzsche. Erster Band (Leipzig, Druck und Verlag von C. G. Naumann, 1895.)

**) Theodor Duimchen: 1) „Kopf und Herz“, Roman. 2 Auflage, Leipzig Robert Friese 1894 2) „Aus altem Hause“, Roman. Ebenda 1895 3) „Kupfer“, Lustspiel. Ebenda 1895. 4) „Die Kunst“, Novellen. Ebenda 1896.

Den im Jahre 1898 veröffentlichten Roman „Jantje Verbrügge", Dulmchens Erstling, will ich hier nur nennen. Trägt er auch schon deutlich, wie die späteren Werke, die Physiognomie seines Verfassers, so ist dessen Bedeutung doch erst mit seiner zweiten Arbeit, dem Romane „Kopf und Herz", in weiteren Kreisen erkannt worden.

Die wenigst hervorragende Seite von Dulmchens Kunst ist seine Fähigkeit, ein Werk abgeschlossen, rund zu komponieren. In allen seinen umfangreicheren Arbeiten begegnen wir einer befremdenden Zweiteilung. Dulmchen giebt gewöhnlich zuerst eine detailliert gezeichnete Vorgeschichte, dann führt er den Leser hinüber zu einer späteren Epoche, in welcher die Personen des ersten Teiles in veränderter Situation, unter anderen Bedingungen, natürlich auch in reiferem Lebensalter vorgeführt werden und in welcher eine mit dem ersten Teile nur lose oder gar nicht verknüpfte, ganz neue Romanhandlung sich abspielt. Ich kenne die Art des Dichters, zu arbeiten, gar nicht, aber ich habe den Eindruck, als ob er den Plan zu seinen Werken jedesmal aus irgend einer einzelnen Erfahrung seines Lebens, aus der Anschauung irgend einer ihm besonders auffallend und deshalb darstellenswert gewesenen Thatsache schöpfte, mit der er dann später, mit mehr oder weniger Kunst, eine erfundene Handlung und eine tiefere Idee verknüpft. Dadurch würde sich auch erklären, dass seine Lösung der Verwicklungen, seine Art, Spannung zu erzeugen, sehr oft etwas merkwürdig Konventionelles hat, das man am besten mit dem nicht gerade in gutem Ansehen stehenden Worte „romanhaft" bezeichnen möchte, und das mit den sonstigen Vorzügen seiner Werke in starkem Widerspruche steht.

Am besten hat Dulmchen den Fehler schwacher Komposition in seinem hervorragendsten Werke, dem Romane „Aus altem Hause" überwunden, während der sonst interessante Roman „Kopf und Herz" durch jenen Mangel mannigfach geschädigt wird. Es ist manchmal, als ob der Dichter im weiteren Verlauf seiner Arbeit plötzlich die Freude am Schaffen verloren habe. Die sorgfältige Ausarbeitung des Details macht da der Schablone, die Charakteristik der Phrase, das Poetische dem Abenteuerlichen Platz. Ich weise zum Beweise meiner Behauptung auf die prächtige Schilderung des Stierkampfes im ersten Kapitel von „Kopf und Herz" hin, die hundertfach höher steht, als der Schluss des Romans, in dem der Assessor Schwarz seiner Geliebten eine phrasenhafte, mehrere Seiten lange Liebeserklärung macht, wie sie im Feuilleton des kleinsten Tageblättchens auf kunstbegeisterte Strümpfe strickende Leserinnen nicht besser berechnet sein könnte. So schlimm wie gerade in diesem Werke ist der Gegensatz zwischen gut und gering sonst nirgends, aber zu einer wirklich ganz gleichmässigen Abrundung und Abtönung seines Kunstwerks bringt es der Dichter niemals. Immer, wenn auch manchmal nur ganz entfernt, klingen Reminiscenzen an den konventionellen Zeitungsroman an.

Aber ein echter Dichter ist Dulmchen doch, ein denkender Dichter, — er erzählt uns nicht nur irgend eine Geschichte, sondern stets liegt ein grösseres Problem seinem Werke zu Grunde, das seinen Arbeiten, verbunden mit der wahrhaft prachtvollen Ausmalung einzelner oft sehr grosser Partien, die wahre Weihe der Poesie verleiht.

Gross angelegte Charaktere sind gewöhnlich die Träger der Probleme. Kopf und Herz im Kampfe, das heisst kühler Verstand und überwallendes Gefühl, gemischt in zwei sich Liebenden, geben den Konflikt des danach benannten Romans. Die Mischung italienischen, wilden heissen Herrenblutes mit dem schwerfälligen, kühlen Wesen eines vornehmen, hanseatischen Kaufmannsgeschlechtes, ist die Quelle der Handlung des Romans „Aus altem Hause". Feurige, übersprudelnde, übermütige Jugendkraft und wehmutsvolle Entsagung sind in der Novelle „Das stärkere Geschlecht" gedankenvoll einander gegenübergestellt.

Ist dem Dichter die Darstellung des grübelnden Germanentums im Zwiespalt mit dem leidenschaftlichen Wesen der schönen Spanierin Manuela schon in „Kopf und Herz" vortrefflich gelungen, so erhebt er sich in der Wiedergabe des Charakters der vornehmen Hamburger Patrizierstochter Katharina von Spreckelsen weit über das Niveau selbst des guten Durchschnittsromans. Ich kann diese Figur geradezu nur als ein Meisterwerk poetischer Charakteristik bezeichnen. Um sie näher zu beleuchten, muss ich einen kurzen Inhaltsabriss des Romans „Aus altem Hause" hierhersetzen. Katharina von Spreckelsen

ist die Tochter einer vornehmen Italienerin, die einer venezianischen Dogenfamilie entstammt, und eines reichen Hamburger Grosskaufmanns von alter Familie. In jedem Zuge ihres Wesens spiegelt sich ihre von Vater und Mutter gleich edle Abkunft ab. Mit königlichem Anstand, mit Beherrschung aller Formen überragt schon die Siebzehnjährige alle ihre Gespielinnen. Aber eine wilde Leidenschaftlichkeit schläft in ihr, ein Erbteil der südländischen Mutter, gebändigt durch ihre reine Vornehmheit und die Ruhe der kühlen Überlegung, die ihr von dem norddeutschen Vater zu teil geworden ist. Ihr begegnet in den Hamburger Gesellschaftskreisen ein aus Berlin stammender junger Arzt, ein Dr. Marschall. Er ist einer von denjenigen Typen unserer Zeit, die eine vollständige seelische Leere mit dem Firniss einer halben Bildung überstrichen haben, und er versteht es, unterstützt von einer einnehmenden äusseren Gestalt, und von Verhältnissen, die eine mässige Bethätigung seiner wenigen besseren Seiten gestatten, — der Autor benutzt hier die Hamburger Choleraepidemie, die als „Typhusepidemie" erscheint. — das Herz der schönen Damen aus altem Hause zu entzünden. Die Glut der italienischen Leidenschaft bricht mit Riesengewalt durch die Asche. Diese Leidenschaft wird erhalten durch die auf klarer Berechnung beruhende Energie, die sie dem hanseatischen Blute verdankt und beide im Bunde besiegen schliesslich den Widerstand des alternden Vaters und seines getreuen Freundes, des vorzüglich gezeichneten alten Arztes, Dr. Störtebecker. Katharina wird die Gattin des Dr. Marschall. Bis zu dieser Stelle ist der Roman von vollendeter Schönheit. Aber hier ist der Punkt, von dem ab Daumchen, wie ich oben sagte, keine rechte Freude mehr an seiner Arbeit gehabt zu haben scheint. (Schluss folgt.)

Mein Schnurrbart.

Eine traurige Geschichte von F. A. Geissler.

(Schluss.)

Kein schiffbrüchiger Seefahrer kann schärfer und sehnsuchtsvoller nach einem rettenden Segel ausschauen, als ich nach dem ersten Haar auf meiner Lippe. Lange vergeblich — aber geduldig (vgl. Gebrauchsanweisung) balsamierte ich weiter. Da endlich, als die zweite Flasche fast verbraucht war, erschienen einige Härchen.

Ich war ausser mir vor Entzücken. Wäre ich ein Herrscher gewesen, ich hätte Algargee mit Gold und Ehren überhäuft, ihn am Ende gar zu meinem ersten Minister gemacht — so musste ich mich begnügen, ihn als den besten Mann, den edelsten Wohlthäter aller Zeiten zu verehren. Ja, als die dritte Flasche (man bedenke die Kosten!) ein veritables hübsches Schnurrbärtchen hervorgezaubert hatte, da schrieb ich ihm einen Brief so dankerfüllt, so begeistert, dass ich überzeugt bin, er hat ihn als Zeugnis für die Wunderwirkung seines Balsams in seinem nächsten Prospekte abdrucken lassen.

Es war Thatsache, ich hatte einen Schnurrbart. Mochten meine Kameraden noch so verwundert dreinschauen, mochten sie grün und gelb vor Neid werden und mich anstarren wie ein achtes Weltwunder, ich hatte einen Bart, und zwar einen schöneren, als irgend einer von ihnen.

Soll ich beschreiben, wie glücklich ich war? Wie ich in den Strassen umherflanierte, mit welcher Auffälligkeit ich meinen Cigarrenstummel in die Bernsteinspitze steckte, „um mir den Bart nicht anzusengen", wie ich meiner guten Mutter mit tausend Listen Geld entlockte und mir dafür ungarische Bartwichse kaufte — nein, der geneigte Leser wird mir das erlassen und sich mit der Versicherung begnügen, dass ich mein Glück in vollen Zügen genoss.

Und das war sehr gut, denn es sollte nicht lange dauern.

Eines Tages — ich erfreute mich meines Bärtchens etwa zwei Monate —, als ich eben selbstgefällig die teure Zierde strich, blieben mir drei der kostbaren Haare in der Hand zurück. Ich erschrak zwar ein wenig, ahnte aber nichts böses. Allein am nächsten Tage gingen wieder einige Haare aus, und so ging es fort Tag für Tag mit entsetzlicher Regelmässigkeit. Da nun der ganze Bart nicht gerade wie ein Urwald so dicht war, so kann der mitfühlende Leser leicht ausrechnen, dass meine Lippe in kurzer Zeit wieder so kahl war wie je zuvor.

Lasst mich schweigen von der Verzweiflung, die mich erfasste, als ich mich so plötzlich von der Höhe meines Glückes herabgestürzt sah. Ich war damals, glaub ich, nahe daran, aus Desperation Räuber zu werden, erinnerte mich aber bald zu meinem Leidwesen daran, dass ich sogar dazu untauglich sei, weil für jenes liebenswürdige Metier ein starker Bartwuchs gerade ein Hauptforderniss ist.

Es hiesse die tausend Marterkünste des chinesischen Henkers beschreiben, wollte ich zu erzählen versuchen, was ich von dem Spotte meiner nun wieder im Oberwasser segelnden Kameraden zu erdulden hatte. So lasse ich lieber den Vorhang über das erschütternde Bild fallen.

So endete mein Schnurrbart. Er ist nie wieder zum Vorschein gekommen und nach dem Ausspruche von Autoritäten habe ich keine Hoffnung, ihn jemals wieder begrüssen zu können, und würde ich so alt wie Methusalem. Der tückische Balsam hat die zarten Härchen hervorgelockt und draussen sind sie, wie alle Wunderkinder, elend zu grunde gegangen.

Ich habe danach einen zweiten Brief an Herrn Migargee geschrieben — den hat er aber, so viel ich weiss, aus Bescheidenheit nicht drucken lassen.

Und nun die Moral: Da ist sie.

Seid nicht sparsam, ihr jungen Leute, denn die Sparsamkeit schafft nur Übles, wie mein Beispiel beweist. Hätte ich damals all mein Geld vertrunken, so wäre mir's unmöglich gewesen, den verderblichen Balsam zu kaufen. Ich hätte mir dadurch ausserdem noch viel Ärger erspart und wäre jetzt gewiss Besitzer eines schönen Bartes.

Wenn andere Leute die Sparsamkeit noch als eine Tugend gelten lassen wollen, so ist das ihre Sache, ich habe mich seitdem sorgfältig vor ihr gehütet, und das wird mir nach den schlechten Erfahrungen, die ich mit ihr gemacht habe, kein Einsichtsvoller verdenken können.

Bücherbesprechungen.

Der „Pan" hat sein zweites Heft in diesem Jahrgange ausgegeben. Das Heft weist die besten Namen aus unserer Leipziger und Dresdner litterarischen und Kunstwelt unter seinen Mitarbeitern auf, sodass es wohl am Platze ist, auf das Unternehmen, das gerade hier in Sachsen noch längst nicht genug gewürdigt wird, nochmals hinzuweisen. Schon in seiner äusseren Erscheinung ist der „Pan" die vornehmste und reichste Kunstzeitschrift der Welt, und es ist eine echt deutsche Kunst, die im Pan gepflegt wird, darum sind wir stolz auf die Zeitschrift und nicht etwa, weil sie in Berlin erscheint und in Leipzig gedruckt wird. Da sehen wir eine wundervolle Heliographie nach Lukas Cranach zwischen Originalradierungen unseres Max Klinger, Drucke nach Albrecht Dürer neben einer hochinteressanten Kaltnadelarbeit des immer in den vordersten Reihen der Experimentierer stehenden Eduard Munch, dessen anfänglich so vielverlachter Tollheit man doch immer mehr und mehr die Methode und den wahrhaften, vorauseilenden Kunstverstand anmerkt. Dr. Carl Heine berichtet in einem sehr wertvollen und geistreichen Aufsatz über die deutsche Wanderbühne im 17. Jahrhundert, und Walter Harlan, uns Leipzigern durch eigene poetische Leistungen wie durch die vortreffliche Leitung der „Litterarischen Gesellschaft" wohlbekannt, berichtet über die wider alles Erwarten glänzenden Erfolge des neuen Unternehmens im vergangenen Winter in einem ebenso lichtvoll wie unparteiisch geschriebenen Aufsatz, dass wir nicht umhin konnten, ihn unsern Lesern auch in unser Zeitschrift mitzuteilen. — Unter den Dichtern dieses Heftes fällt vor allem Friedrich Nietzsche mit einigen Fragmenten aus den Sprüchen Zarathustras auf. Die hohe, seltsame, unchristliche Heilandsgestalt dieses neuheidnischen Philosophen steigt lebendig vor uns auf, wenn wir lesen:

„Auf Höhen bin ich heimisch,
Nach Höhen verlangt mich nicht,
Ich hebe die Augen nicht empor;
Ein Niederschauender bin ich,
Einer, der segnen muss:
Alle Segnenden schauen nieder . . ."

Etwas menschlicher und darum farbiger, gegenständlicher spricht Ferdinand Avenarius zu uns, Wilhelm von Polenz und Georg von Ompteda sind mit zwei Novellen von ausgeprägter Eigenart vertreten, und das Beste unter den novellistischen Beiträgen, ein Prachtstück künstlerischer Prosa, scheint uns die kleine Dichtung „Die Nachtwandlerin" von Kurt Martens zu sein. Aber freilich, das ist eine Art Genuss, die man erst lernen muss. Wer sich noch gestern an irgend einer Backfischleutnantsgeschichte erbaute, dem wird Kurt Martens nicht gefallen. Eine unglückliche Liebe zu dem blauen Monde am Nachthimmel, — ist das ein dichterischer Vorwurf? — „Nun versteckt er sich hinter den Tannen, der Schalk, und blinzelt durch das Geäst mir zu. Er versteckt sich, weil er weiss, dass ich ihn finden werde. Meine Füsse treten auf kühles Moos und auf kleine schlafende Blumen. Mir scheint, es sind die weissen Anemonen. Ich thue ihnen gewiss nicht weh. Wenn ich mich nach ihnen wende, richten sie sich auf und blicken mir nach" . . . Die Sprache des Dichters ist eine ängstliche Wonne, — es ist, wie wenn man selbst mit nackten Füssen auf dem Moose des Waldes schritte — dem Monde zu. — Ein ganz klein wenig Dichter muss der Leser selbst freilich auch sein, der diese eigentlichste Wesensart des „Pan" geniessen will.

K. L.

Leipziger Kunstwoche.

[illegible]

Zweiter Gesellschaftsabend der Litterarischen Gesellschaft in Leipzig am [illegible]

[illegible] So durchlief die S[illegible]

Das Schülerfest am [illegible] November in der Albert[illegible] [illegible]

[illegible]

sagt. Nun erst „beginnt Schiller ihm zu verwesen", und er stimmt um den Geschiedenen jene rührende und gewaltige Totenklage an, die erhabenste, wie Bulthaupt sagt, die je ein Dichter dem Dichter, ein Mensch dem Menschen gewidmet hat: den „Epilog zur Glocke". Und so widerlegt Bulthaupt mit Goethes eigenen Worten die Anmassung derer, die Schiller schon jetzt sans façon zum alten Eisen legen wollen und ihn wegwerfend als den Dichter der Frauen und der Jugend bezeichnen: wer einem Goethe genug gethan, der vermag auch den reifen Mann zu befriedigen. Und wer da sagt, dass Goethe Schiller nur aus Konvenienz gelobt habe, dass sein „Epilog zur Glocke" von Höflichkeit und Rücksichten eingegeben sei, der kennt Goethe nicht, der hat jenen Goethe nie gekannt, dem alles, was Phrase hiess, in der Seele zuwider war, der nie eine Zeile schrieb, die nicht seinem tiefsten Innern entquollen war. Der Redner schloss mit Goethes Worten: „Das war ein rechter Mensch und so sollte man auch sein." Wir haben hier Bulthaupts vortrefflichen Vortrag nur kurz skizzieren können, hoffen aber, dass der Herr Redner sich entschliessen wird, ihn durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Dass sich nach der Rede nicht endenwollender Beifall erhob, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

Auch das übrige Programm bot viel des Interessanten. Herr Regisseur Borchardt sprach wirkungsvoll einen von Georg Klemeck gedichteten, manchmal ein wenig bissigen Prolog. Fräulein Maria Lane vom Stadttheater hatte zwei Deklamationen, Dahns „Königin von Aragon" und Schillers „Kassandra" übernommen; leider kontrastierten Deklamation und Kostüm merklich — letzteres war entzückend — und ich glaube kaum, dass Schiller sich über diese Wiedergabe seiner Dichtung, trotz Pathos und Gesten, die den Vortrag begleiteten, gefreut hätte. Frau Emma Baumann war vorzüglich disponiert und sang lebhaft bejubelt an Stelle der verhinderten Frau Therese Malten vier Lieder, besonders schön Brahms' „Feldeinsamkeit", dessen Text übrigens nicht, wie in dem Programm stand, von Hans Schmidt, sondern von Hermann Allmers herrührt. Herr Schütz, dessen Stimme sich eigentlich zum Konzertsingen weniger eignet, bot zwei Schubertsche Lieder und Reissigers „Grenadiere". Mein Nachbar zur Linken befand sich während des letzteren in mir unbegreiflicher Aufregung, bis er beim Beginn der letzten Strophe seiner Begleiterin ein hastiges „jetzt kommt sie" zuraunte und dann triumphierend zum Podium hinaufsah. Aber Reissiger ist nicht Schumann — die Marseillaise blieb aus, und mein Nachbar schüttelte unwillig und unbefriedigt den Kopf. Vielleicht wusste er vom Hörensagen, dass die „Grenadiere" in die Marseillaise ausklingen, und er hätte sich so darauf gefreut, das schon vorher zu wissen! — Der Leipziger Männerchor unter der sicheren Leitung des Herrn Wohlgemuth sang sehr hübsch und musste Kremsers duftiges „Komm, komm" wiederholen. „Kolumbus' letzte Nacht", dessen anstrengende Solopartien Herr Hofopernsänger Wünschmann aus Altenburg erfolgreich durchführte, hätte ohne Schaden mehr in die Mitte des Programms gelegt werden können. Die Kapelle der 107er legte unter ihrem bewährten Führer, Herrn Musikdirektor Walther, mit den Ouvertüren zur Iphigenie und Tell, sowie der Begleitung des „Kolumbus" Ehre ein.

Der Schillerverein darf auch auf den Erfolg der diesjährigen Geburtstagsfeier seines Meisters mit befriedigtem Stolz zurückblicken, und doch sollte ihm der dürftige Besuch die Erwägung nahe legen, ob nicht in Zukunft einem Volksfest im eigentlichen Sinne — bei billigen Eintrittspreisen — der Vorzug zu geben sei. Ich glaube, dass dem Verständnis und der Verbreitung Schillerschen Geistes damit mehr noch als in der bisherigen Weise gedient sein würde, und zudem würde sicherlich eine gefüllte Alberthalle das Unternehmen belohnen. Es giebt wenig wahrhaft volkstümliche geistige Genüsse in Leipzig, und das Volk will nun einmal beides — panem et circenses.

Anton Berg

Mit bezug auf unsern Artikel über „Friedr. Nietzsche und Rich. Wagner" bemerken wir, dass in nächster Zeit noch drei weitere Vorträge über Nietzsches Philosophie von Dr. E. Horneffer folgen. Die Themata werden sein „Nietzsche, der Philosoph und Prophet", „Der Übermensch" und „Die Umwertung aller Werte" am 24. und 27. Novbr. und am 1. Dezbr., abends 8 Uhr im Vortragssaale des Buchhändlerhauses. Der Vortragende hat schon in mehreren Städten wie Hamburg, Hannover und Braunschweig über Nietzsche gesprochen, und das durch Kögels Vortrag angeregte Interesse wird ihm sicherlich eine ebenso günstige Aufnahme wie an anderen Orten zu teil werden lassen.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Der königl. preuss. Kammersänger Herr Paul Bulss gab vorige Woche hier ein Konzert, er brachte u. a. einige Schubertsche Gesänge und Löwesche Balladen zu Gehör und fand bei Publikum und Presse eine begeisterte Aufnahme.

— Der ausgezeichnete Geiger Willy Burmester wird am 3. Dez. auch in Dresden ein Konzert veranstalten.

Berlin. Von Solisten-Konzerten der letzten Tage interessierten am meisten weitere Konzerte des schon erwähnten Pianisten Josef Sliwinski, des jungen vielversprechenden Karl Flesch und des Pianisten Vict. Staub aus Paris, ferner 2 Lieder- und Balladen-Abende von Hermann Gura, der — begleitet vom Komponisten — eine Anzahl Rich. Straussscher Kompositionen vortrug, dann eine vortreffliche Klaviervirtuosin Ella Pancera aus Wien, ein Lieder-Abend von Frau Lilli Lehmann-Kalisch, die einen stürmischen Beifall einer begeisterten Menge fand, ein Liederabend der Frau Sandow-Herms, deren gefühlvoller Vortrag zum Herzen spricht, und einer von Frl. Selma Thomas. Das Halir-Quartett gab einen Beethoven-Abend, dessen Leitung — in Vertretung des sich auf einer amerikanischer Tournee befindlichen Professor Halir — Herr Prof. Kruse übernommen hatte. Die Elias-Aufführung des Sternschen Gesangvereins unter Professor Gernsheims Leitung war eine vollendete Leistung, zu der Chor und Solisten in gleicher Weise beitrugen.

Der 3. Symphonie-Abend unter Weingartners Leitung brachte als Novität eine „Lustspiel-Ouverture“ von E. N. von Reznicek, es ist dies eigentlich mehr eine Schwank-Ouverture zu nennen, denn eitel Neckerei und Ausgelassenheit spricht aus dem interessanten Werke, das von vornherein jede Vertiefung und jedes ernstere Moment ausschliesst, die Instrumentierung ist originell manchmal — wohl absichtlich — etwas roh und aufdringlich, trotzdem wurde das Stück sehr günstig aufgenommen. Ebenso erging es am gleichen Abend der Wiederholung der Symphonie F dur op. 9 von H. Götz, deren hübsches, frisches Intermezzo besonders gefiel. Bei dem Konzerte der Wagner-Vereine Berlin und Potsdam, welches unter Mitwirkung von Frau Rosa Sucher unter Richard Strauss Leitung in der Philharmonie stattfand, musste der Altmeister sehr in den Hintergrund treten, um einigen Novitäten Platz zu machen, wie z. B. einem Vor- und Zwischenspiel aus Hugo Wolfs in Mannheim und Weimar zur Aufführung gelangender komischen Oper „Der Corregidor“. Aus den kleinen Bruchstücken von denen das 2. sehr ansprechend ist, lässt sich noch nicht auf den Wert der Oper des jungen Grazer Komponisten schliessen. Zwei Gesänge von Strauss, die im gleichen Konzert erstmalig von Frau Sucher gesungen wurden, fanden regen Beifall, die Sängerin hatte dabei keine leichte Aufgabe, da die Orchesterbegleitung so symphonisch gehalten ist, dass sie meist vorherrscht, während dem Hörer das Solo fast nur wie ein begleitender Text vorkommt. Desselben Komponisten symphonische Dichtung „Till Eulenspiegel“, ein trolliges, geschickt gearbeites, eigenartiges Werk, das im selben Konzert aufgeführt wurde, hörten wir bereits im Vorjahre zweimal von der königlichen Kapelle. Was die erwähnten Werke auf dem Programm eines Wagner-Konzertes zu suchen haben, wurde dem Publikum ebensowenig klar wie mir, eher gerechtfertigt noch Liszts symphonische Dichtung „Mazeppa“, die das Konzert einleitete, denn Wagner bezeichnet dieses Werk selbst in einem seiner Briefe als „furchtbar schön“! — J.

Berlin. Im letzten Symphoniekonzerte der Kgl. Kapelle brachte Weingartner als Novität eine „Lustspielouverture“ von E. H. v. Reznicek zur Aufführung. Das Werk ist nicht gerade bedeutend zu nennen.

Baden-Baden. Der Tenorist Georg Vix, der in der verflossenen Konzert-Saison des Sommerhalbjahres beachtenswerte Proben seines Könnens ablegte, erhielt ein Engagement an das Königl. Opernhaus in Bayreuth.

Theater (Oper).

Dresden. Am hiesigen Hoftheater fand die cyklische Aufführung des „Nibelungenringes“ mit einer wohlgelungenen Vorstellung der „Götterdämmerung“ am 12. d. Mts. ihren Abschluss.

Berlin. Wilhelm Kienzls neues Musikdrama „Don Quixote“ ist von der Intendanz des Berliner Opernhauses zur Aufführung angenommen.

Darmstadt. Kretschmars „Folkunger“ sollen hier am 28. d. Mts. neueinstudiert zur Feier von Grossherzogs Geburtstag in Scene gehen.

Hamburg. Hier hat man im Stadttheater sogenannte „Gesellschaftsabende“ mit Frackzwang eingerichtet. Der erste derselben ist glänzend verlaufen, die Frackbesitzer, die sich durch das Eigentumsrecht an einem solchen Kleidungsstücke als zur „Gesellschaft“ gehörig auswiesen, waren „unter sich“ und hörten mit dem dadurch bedingten besonderen Hochgefühle sich Goldmarks „Heimchen am Herde“ an — ein Postillon in seinem gelben Fracke ist ja in Hamburg „gesellschaftsfähig“. O heilige Kunst an der Alster!

Kassel. Die neue komische Oper von Fritz Baselt in Frankfurt, „Die Annaliese“, erzielte bei ihrer hiesigen ersten Aufführung am Königstädter Theater einen freundlichen Erfolg.

Köln. Direktor Hofmann hat einen jungen Wiener Baritonisten, Richard Breitenfeld, auf fünf Jahre unter glänzenden Bedingungen engagiert.

Paris. Ein junger Komponist, namens Xavier Leroux, hat unter Benutzung von alten Fragmenten der griechischen Originalchorlieder eine sehr wirkungsvolle Musik zu den „Persern“ des Äschylos geschrieben.

Wien. Die dreiaktige Operette „Der Schmetterling“ von M. Willner, Musik von Weinberger, ist am Theater an der Wien sehr freundlich aufgenommen worden.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Robert Mischs Schwank „Der dritte Mann“, ein durchaus wertloses, unverständliches Machwerk, wurde zwar infolge der Thätigkeit einer Claque im Theater des Westens mit lärmendem Beifall aufgenommen, muss aber nach dem einmütigen Urteile der Kritik und dem energischen Widerstande des unparteiischen Publikums als abgelehnt gelten.

Hamburg. „Aus der Jugendzeit“ von Victor Naumann, die Erstlingsarbeit eines nicht unbegabten Autors, hatte am Stadttheater einen hübschen Heiterkeitserfolg.

Köln. Richard Skowronneks Lustspiel „Die kranke Zeit“ hatte einen hübschen Erfolg im Stadttheater.

München. Der kgl. sächs. Hofschauspieler Herr Wiene hat hier als „Kollege Crampton“ in Hauptmanns gleichnamigem Schauspiel einen starken Erfolg gehabt.

Posen. Sudermanns „Morituri“ haben hier nicht besonders gewirkt. Am besten gefiel „Fritzchen“.

Paris. „Lucile Desmoulins“, ein Drama in Versen von M. J. Barbier, fand im Théâtre de la République eine warme Aufnahme.

Wien. Nach 15jähriger Ruhezeit ging Friedrich Hebbels Trauerspiel „Judith“ im Hofburgtheater mit grossem Erfolge in Scene.

Personalien.

Giuseppe Verdi hat auf das unablässige Drängen des Verlegers Ricordi diesem versprochen, noch eine neue Oper zu komponieren. Hoffentlich lässt ein gütiges Geschick den greisen Maëstro dieses neue Werk glücklich vollenden.

Graf Leo Tolstoi hat soeben einen neuen Roman „Auferstehung“ vollendet, der demnächst in einer Moskauer Monatsschrift erscheinen und, da Tolstoi alle seine Dichtungen sofort für den Nachdruck freigiebt, auch in deutscher Übersetzung bald vorliegen dürfte.

Kapellmeister **Hellmesberger** in Wien ist, nachdem sein Kontrakt mit der Hofoper am 31. Oktober abgelaufen war, auf eine Reihe von Jahren wieder verpflichtet worden.

Frau Hofrat **Pollini**, die Gattin des Hamburger Bühnenleiters, ist nach langem Leiden in Frankfurt a. M. gestorben.

Professor **Wilhelm Streckfuss**, Lehrer an der Kgl. Hochschule der bildenden Künste zu Berlin, ein Meister der Perspektive und Verfasser mehrerer Lehrbücher über diesen Gegenstand, ist gestorben.

Herr Chordirektor **Schwab** vom Hoftheater in Karlsruhe wurde als erster Kapellmeister des Bayreuther Kgl. Opernhauses berufen.

Verschiedenes.

Madame Pauline Viardot-Garcia in Paris, die seit über [illegible] Jahren Besitzerin der Originalpartitur von Mozarts „Don Juan“ gewesen ist, hat diese jetzt der Bibliothek des Pariser Konservatoriums vermacht.

Das wegen seiner Musikpflege oft gerühmte Baden-Baden, das keinen geringeren als einen Richard Pohl sein eigen nennt, kann in litterarischen Dingen ein gleiches Lob nicht beanspruchen, wie aus einem mit trefflichem Sarkasmus gewürzten Artikel, den wir dem [illegible] entnehmen, hervorgeht. Dort lesen wir wörtlich: „Baden, 8. Okt. Nekrolog. Während gestern ein gewaltiger Herbststurm die Bäume der Sophienstrasse ihres Blätterschmucks entkleidete, verschied in derselben Strasse und zwar im Strassburger Hof der litterarische Verein sein [illegible] Dasein. Alle, die den Verstorbenen gekannt haben, werden seinem Andenken eine stille Thräne nicht versagen. Sechzehn Jahre lang weilte er als freundlich ernster Wintergast in unserer Mitte und versammelte in den Jahren seiner Blüte einen grossen Kreis von Gebildeten aller Stände an seinem [illegible]. Was er bot, waren Vorträge aus den mannigfachsten Gebieten der Wissenschaft und Kunst, von den Mitgliedern selbst gehalten und in der Regel mit einer lebhaften und anregenden Diskussion verbunden. Indessen so recht heimisch fühlte sich der ernste Gast in unserer heiteren Badestadt nicht und es kostete ihn von Anfang an grosse Anstrengung, um die [illegible] zu erhalten. An Mitgliedern hat es ihm nie gefehlt, aber die Mehrzahl derselben zog leichte musikalische Unterhaltung oder die Freuden der Stammkneipe den anstrengenderen Abenden des litterarischen Vereins vor, und je kleiner der Kreis der Hörer wurde, um so mehr fehlte es auch an Rednern. In den letzten Jahren zeigten sich ernste Spuren der Auszehrung und zunehmender Altersschwäche. Umsonst versuchte man es mit einer Musikkur, indem man die litterarische Unterhaltung an ein fröhliches Mahl anknüpfte. Umsonst glaubte man den Leidenden dadurch zu stärken, dass man ihm einen mehrmonatlichen Winterschlaf verordnete, in der Hoffnung, er werde im Frühling mit neuer Lebenslust erwachen. Umsonst brachte man ihn in die glänzenden Räume des Kurhauses und des [illegible] Hofs, wo sich auch das schöne Geschlecht von tiefem Mitleid erfüllt um ihn bemühte. Der Unglückliche war nicht zu retten. Sechs seiner getreuesten Verehrer haben ihm gestern die letzte Ehre erwiesen. Rev. White, der einzige Geistliche, der ihn begleitete, sprach sehr warme Worte der Erinnerung. Die Hinterlassenschaft des Verstorbenen, bestehend in sorgfältig geführten Protokollen, die ein vollständiges Lebensbild geben, soll den städtischen Sammlungen einverleibt werden. Der Rest seiner Barschaft, der nur in [illegible] Mk. bestehen, da die Krankheiten das Vermögen fast vollständig aufgezehrt hatten, fliesst nach testamentarischer Bestimmung der Schillerstiftung zu. Friede seiner Asche!“

Die Erbauung eines zweiten Theaters in der Stadt Köln, die schon von verschiedenen Seiten angeregt worden ist, scheint zur Thatsache werden zu sollen; wenigstens werden sich die städtischen Kollegien demnächst mit dieser Frage zu beschäftigen haben. Während die einen die Errichtung eines neuen glänzenden Opernhauses nach dem Muster von Frankfurt a. M. befürworten, wenden die anderen ein, dass Köln nicht die Stadt sei,

um zwei grosse Theater zu füllen, und beantragen die Belassung der Oper in dem alten Hause und den Bau eines Schauspielhauses mit etwa 1000 Plätzen. Bei dieser Gelegenheit wird die Verwandlung unseres bisher nur im Range einer Saisonbühne stehenden Theaters in ein ständiges kaum zu umgehen sein. Für eine Stadt von 300 000 Einwohnern wird es damit auch nachgerade Zeit.

Auf Einladung des Herrn Oberbürgermeisters Beck in Mannheim fand am 5. Novbr. abends eine konstituierende Sitzung für die im Mai nächsten Jahres dort abzuhaltende XXIII. Tonkünstlerversammlung statt. Es wurden sieben Ausschüsse gebildet, und zwar ein Finanzausschuss, Pressausschuss, Musikausschuss, Wohnungsausschuss, Lokal-einrichtungsausschuss, Empfangsausschuss und Vergnügungsausschuss. Die Vorsitzenden dieser sieben Ausschüsse bilden das geschäftsführende Centralkomitee, dessen Vorsitzender noch zu ernennen ist. Im Programm sind drei Orchesterkonzerte geplant. Von den Orchesterkonzerten sollen zwei einen weltlichen und eins einen geistlichen Charakter tragen. Als ausführendes Orchester wurde das Mannheimer Hoforchester in Aussicht genommen, das durch 30 Mann verstärkt werden soll. Der Chor wird von den Gesang-vereinen in Mannheim und Ludwigshafen gestellt. Die Gesamtausgaben des ganzen Festes sind auf 15 000 Mark veranschlagt. Ein etwaiger Überschuss fliesst der Kasse des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu, während ein etwa entstehendes Defizit die Stadtgemeinde Mannheim zu tragen hat.

— Die Nachricht von einer Erkrankung Paderewskis bestätigt sich erfreulicherweise nicht, die Firma Steinway & Sons veröffentlicht im „Berl. Tageblatt" eine ihr direkt aus Aix-les-Bains zugegangene diesbezügliche Notiz des Künstlers.

— Kienzls Oper „Der Evangelimann" ist in Russland von der Censur verboten worden.

Der Textdichter des bekannten Vaudevilles „Miss Helyett", der Schriftsteller Maxime Boucheron ist während einer Vorstellung im Pariser Olympia-Theater plötzlich gestorben. „Miss Helyett" ist auch über eine grosse Anzahl deutscher Bühnen gegangen und nahm für den mit künstlerischer Verve geschriebenen Text für sich ein.

Der Prozess Gelber-Bonn, der einen nicht uninteressanten Beitrag zur Komödianteneitelkeit lieferte, ist jetzt in Wien durch einen Vergleich endgiltig erledigt worden. Es handelte sich bekanntlich darum, ob der — jetzt am Berliner Theater des Westens thätige — Schauspieler Ferdinand Bonn den Shakespeareforscher Gelber in seinem geistigen Eigentum geschädigt habe oder nicht. Daran knüpfte sich neuerdings noch eine Ehrenbeleidigungsklage Bonns gegen Gelber. Nunmehr ist die Einigung erfolgt, nachdem mit Zustimmung des Anwaltes des Herrn Bonn aus richterlichem Munde die Erklärung abgegeben worden war, dass nach den bisherigen Ergebnissen des Beweisverfahrens Herr Bonn namentlich bezüglich der Auffassung und Darstellung Shakespeare-scher Rollen Herrn Gelber viele geistige Anregungen zu danken habe, was von Herrn Bonn bisher bestritten wurde.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 10.

Die Redenden Künste

(Leipziger Konzertsaal.)

CASPARI

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Catharina Zimdars.
Lieder- und Oratoriensängerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Konzertsängerin
Carl Zierold
Dresden,
Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.,
4 Loudoun Road,
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt
Dresden, Pragerstr. 38

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Frankfurterstr. 2 b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Hohestr. 26 b.

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran.)
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 6.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
Leipzig, Kohlgasse

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41
Konz.-Vertr. Konzert-
direktion München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II,
Neues Repertoirestück
Konzert von Julius I. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr.

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-
Sängerin
Frankfurt a. M.
Vertreter H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Violoncello
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin

Hermann Durra
Spezialist für Gesang
Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesang-
lehrerin
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, II.

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Schenkendorfstr. 4

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
Sopran
Wittenberg (bez. Halle)

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
144, longue rue d'Argile

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran
Leipzig, Dörrienstr.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannesplatz 11, III

Louise Ottermann
Sopran.
Dresden
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Lessingstrasse 9, II.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig

Mathilde Vaet
(Sopran).
Adresse: Pforzheim
Schanberg

Luise Geller
Magdeburg, Moltkestr. 7

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48 II

Johannes Snoer
Harfenist am Theater
Lehrer für Harfe
Leipzig

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden.

Anna Stephan
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.

Cäcilie Kloppenburg
Frankfurt a. M., Ziegelhüttenweg 8, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 4, II
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 21

Johannes Cotta
Altenburg S.-A.
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
Berlin W., Potsdamer
Str. 122c, Gartenhaus III.

Amelie Gmür-Harloff
Weimar,
Grund ?

Lilli Marsala
Sopran.
Berlin W.,
Neue Winterfeldtstr. 30 I

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran
Leipzig, Kaiser Wilhelmstr. 5 part.

Elisabeth Pabst
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran)
Wiesbaden.

ISTE

...ür
...unstlebens.

...olff.
...zig.
...in Leipzig.

...rägt 1,50.
... 2,50. Die
...tene Petit-
...die Post-
...in Wild's
...ktion und
...75.

Heft 10.

...is.

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
Ostraallee 13.

Josephine
Violin-Virt
Berlin S. W., Lin
Konz.-Vertr.: H. W

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesan
Mün
Vollständige A

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG.

Johanna
Konzert- und Orat
(Sopran)
Frankfurt a. M
Alte Mainz
Konz.-Vertr.: Sch
direktion, M

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung:
H. Wolff, Berlin.

Hermann
Speziallehrer f
Ausserdem L
Klavier und Mu
Leipzig, Wal

Amélie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Bo
Konzertsä
und Gesan
Leipzig, Koh

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Sc
Konzert u. Kirch
Gesang- und Mu
Braunsch
Leopoldstr

Mathilde
Konzert- und Orat
(Alt)
Mainz, Rh.

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannisplatz 12, III.

Louise Ott
(Sopran) Reiche
pertoire f. Orator
Dresden A., Virt
Konzert-Ver
Hermann Wol

Luise Geller
Alt und Mezzosopran (Oper, Konzert und Oratorien)
Magdeburg, Moltkestr. 7.
Konz.-Vertr.: Eugen Stern, Berlin W., Magdeburgerstr. 7

Frau
Konzert- u. Opernsä
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Lehrer für Harfe
Leipzig, Sedanstr. 13 pt.
Harfen u. auch leihweise zu haben

Oratorien- und Lieder
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse

Anna Stephan
Konzertsängerin
(Alt und Mezzosopran)
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
(Alt und Mezzosopran)
Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin W. u. Karlsbad.
Frankfurt a. M., Hanauer Ldstr. 8.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 10, II.
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 31.

Johannes Cott
Schauspieler u. Regisseur
erteilt dramatischen und
Deklamations-Unter
Altenburg S.
Querstr. 2 I.

Leipzig, den 28. November.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Dr. Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,— für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt 1, No. 1975.

Heft 10.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Jubiläum des Zschocherschen Musikinstituts. Das Zschochersche Musikinstitut feierte dieser Tage das seltene, schöne Fest — den 50. Jahrestag seines Erstehens. Bei der Vorfeier schon, zu welcher sich Schüler und Freunde des Herrn Zschocher im grossen Saale des Institutes versammelt hatten, trafen zahlreiche Glückwünsche und Blumenspenden ein. Der Frauenchor leitete die Feier durch eine Festode von Th. Raillard ein, an welche sich eine das Wirken und Streben des Institutes erläuternde Rede des Hrn. Pastor Dr. Suppe anschloss. Ausser Gesängen von Lassen, Rahn und Raillard wurden der 1. Satz des Beethovenschen G dur Konzertes, ein Klaviertrio von Haydn und das Finale des Mendelssohnschen D moll Klaviertrios zu Gehör gebracht. Herr Raillard, in dessen Hände die Weiterführung des Institutes gelegt ist, wirkte selbst mit und scheint somit die Devise angedeutet haben zu wollen, die er zur Weiterführung des Zschocherschen Institutes hoch halten wird.

Ludwig Weber.

Leipziger Lehrer-Gesang-Verein. (Alberthalle, 7. November.) „Aus dem Herzen kommt der Ton des wahren Gefühls und pflanzt wie ein elektrischer Funke durch eine unsichtbare Macht die gleiche Empfindung fort in die fremde Brust . . . .“ sagt Herder. Aus der Brust in die Brust! Dem Gesange also, dem grundlegenden und zugleich ältesten und natürlichsten Zweige aller Musik seine gebührende Pflege angedeihen zu lassen, ist eine so edle Pflicht unserer Musiker, dass man dies nicht oft genug erwähnen und jedem Stimmbegabten immer wieder zurufen kann. So folgte ich denn mit grossem Interesse den Vorträgen des Leipziger Lehrer-Gesangvereins, welcher mit Herrn Hans Sitt an der Spitze sich die schöne Aufgabe gestellt hat, den Chorgesang zu pflegen, und die Freude, mit welcher jeder einzelne der Sangesbeflissenen diesem hohen Ziele nachstrebte, zeugte von einem einmütigen Bewusstsein über das, was zu erhalten und zu fördern sei. Das Interesse an dem Konzerte war infolge der Erstaufführungen neuer und älterer Werke, welche von dem Männerchore vorgetragen wurden, ein gesteigertes, und dankbar nahm das verständnisvolle Auditorium die Leistungen des Chores, der sich übrigens mehr durch exakten Vortrag als durch frische Stimmen auszeichnet, entgegen. Von zwei grösseren Chorwerken „Elias auf Horeb“ von S. de Lange (dem Vereine gewidmet) und „Waldbilder“ von Joseph Schwartz, leitete ersteres den Abend ein und entzückte durch seinen durchaus lyrisch gestimmten und mit einer meisterhaften Polyphonie ausgestatteten dritten Teil. Einen direkten Gegensatz zu diesem Werke bildeten Joseph Schwartz' lebensfrische „Waldbilder“, denen schon die stürmenden Anapäste

> „Was ist das für Sehnen, für Pochen und Drängen,
> „Als wollte das Treiben die Brust mir zersprengen“ usw.

Stimmung und Tempo vorschreiben. Beide Werke dokumentieren sich in ihrer an das Melodrama erinnernden Textbehandlung als die Erzeugnisse zweier modernen Komponisten. Die Männerchöre „Wehmut“ von F. Schubert, „Wie lange noch“ von H. Hofmann und der heitere Kanon „Wann ich weiss, was du weisst“ von F. Lachner bildeten den Schluss des Konzertes. Frl. Marie Kast gab in einer Anzahl Liedern, besonders in „Liebes-

[illegible] von [illegible] Schubert und [illegible] von H. Hofmann [illegible] Technik und zeigte sich als [illegible]

[illegible]

Wagner-Konzert des Winderstein-Orchesters. [illegible]

[illegible]

Neues Theater. [illegible]

[illegible]

[illegible] von Herrn Hofmann und [illegible]

[illegible]

Kräfte bereits in anderen Rollen beschäftigt waren, was für eine Bühne [illegible] [illegible] einem [illegible] gleichkäme. Die Kinder sangen die Seligpreisungen [illegible] nach dem [illegible] [illegible]
[illegible]

Konzert von Else Petersen und Dorothea Schmidt [illegible]

[illegible]

[illegible] Martin Seydel

Die Gedanken eines Unparteiischen über die Verhältnisse am Karlsruher Hoftheater.*)

Von *Prof. Martin Krause*

Mit dem Gefühle tiefer Entrüstung muss ich bei dieser Gelegenheit auf einen in Heft 3 der „Redenden Künste“ erschienenen „Kabale und Liebe, Gedanken eines Unparteiischen über das Karlsruher Hoftheater“ betitelten Artikel zur Widerlegung seines Inhalts zurückgreifen. Er wäre allerdings schon wegen seiner Anonymität, vor allem aber wegen seines persönlichen, hämischen Gepräges keiner Entgegnung wert, wenn er nicht auf Wunsch der Angegriffenen tiefer gehängt werden soll, damit ihm mit unwiderleglichen Thatsachen ins Gesicht geleuchtet werden kann.

Mit dem Brustton der Biederkeit kündigt der anonyme Verfasser ein „ehrliches kräftiges“ Wort über die Karlsruher Theaterverhältnisse an. Wie es mit der Ehrlichkeit bestellt ist, „das soll sich baldigst zeigen“, ob aber der Ausdruck „kräftig“ kräftig genug gewählt ist, darüber möge der Leser nach folgenden Stilproben selbst beurteilen: „Und wenn eine dieser Damen vollends die Gattin des Herrn ‚General-Musikdirektors‘ (warum die Anführungsstriche?) ist und daneben den keineswegs in irgend welchem Verhältnisse zu ihrem künstlerischen Vermögen stehenden Ehrgeiz besitzt, eine ‚Berühmtheit‘ zu sein“ (soll wohl heissen: sein zu wollen), dann weiter: „Misst man nun freilich mit einem solchen Massstabe die thatsächlichen Verhältnisse an unserer Bühne, macht man sogar in dem Gedanken daran, dass man es mit dem fahrenden Volke der Künstler zu thun hat, diesem die weitgehendsten Zugeständnisse, die allerdings seine moralischen und künstlerischen Eigenschaften nicht gerade in günstigstem Lichte erscheinen lassen, so bleibt für unsere Hofbühne und immer wieder in erster Linie für unsere Oper doch noch ein so vollgerütteltes Mass von Willkür und Selbstsucht und an leitender Stelle schwerer Vernachlässigung der Berufs- und Stellungspflichten übrig“, weiter: „Strebertafte Bereitwilligkeit irgend eines unserer Dutzendsolisten, sich krank zu melden“, weiter: „Die Glanzabende in unserer Oper sind ja doch wohl nur berechnet, das liebe Publikum hinwegzutäuschen über die Art und Weise, wie man je nach Belieben schaltet und waltet“, „Seine (Mottls) chronischen Gastreisen nützen ihm wohl persönlich und seiner Kasse“, weiter: „Die gewaltthätige Art und Weise, wie Frau Mottl sich selbst in den Vordergrund stellt und keine ihrer Kolleginnen zur künstlerischen Entfaltung kommen lässt“, weiter: „Die hiesige Presse drückt sich mit zahmen Wünschen usw. an einer solchen Misswirtschaft vorbei“, weiter: „Man muss sich immer und immer wieder fragen, ob man denn an leitender Stelle alle diese Dinge einfach nicht sehen will“, weiter: „Unsere Hofbühne ist auch hier (wo denn noch? etwa in der Oper, die alle Novitäten berücksichtigt?) eine von denjenigen, die ruhig und behaglich in den alten ausgetretenen Geleisen wandeln“, weiter: „Ob eine Intendanz, die — die alten Neuigkeiten von Robert Misch, Felix Philippi und Lee usw. vortischte, das nötige Mass von künstlerischem Verständnis und den erforderlichen guten Willen zur ersprießlichen Leitung einer Hofbühne besitzt“.

Ob der Leser diese Ausdrücke nur „kräftig“ gefunden hat, ich meine „kräftiger“ kann man sich wohl kaum ausdrücken, und wenn die Betroffenen über die Art des Ausdrucks nicht den Strafrichter urteilen lassen, so kann sich der „ehrliche“ Anonymus bei ihnen bedanken. Seiner langen Rede kurzer Sinn ist, dass durch Mottls „chronische Gastreisen“ die künstlerischen Verhältnisse des Karlsruher Hoftheaters völlig zerstört worden und dass es völlig mangelt an einem „nach künstlerischen Erwägungen zusammengestellten Repertoire“, dass nur Willkür, gemeinste Selbstsucht und Habgier, sowie die

---

*) In dem nächsten Heft bringen wir die Besprechung der Erstaufführung des „Flutgeist“ zum Abdruck, welche die Einleitung zu diesem Artikel bildet, aber wegen Raummangel nicht aufgenommen werden konnte. D. Red.

streberischen Launen einer Dame in Karlsruhe bestimmend sind. Diese ungeheuerlichen Beschuldigungen sind in einem Leipziger Blatte veröffentlicht, es liegt also nichts näher, als ihre Berechtigung, so weit es zulässig ist im Vergleich zu dem hiesigen Leipziger Theater zu untersuchen. Es sei gleich von vornherein betont, dass mir nichts ferner liegt, als bei dieser Gelegenheit dem Leipziger Stadttheater einen Hieb zu versetzen. Im Gegenteil möchte ich geltend machen, dass gerade die statistische Übersicht von 1895 bis 1896 für Leipzig ein recht gutes Repertoire aufweist.

In Leipzig fielen auf 244 Opernabende 64 verschiedene Opern, in Karlsruhe auf 102 Opernabende 40 verschiedene Opern, es kommt also in Leipzig ungefähr auf den vierten Abend eine andere Oper, in Karlsruhe auf 2½ Abende. Noch interessanter ist der Vergleich bezüglich der Komponisten.

In Leipzig wurden nämlich in 244 Opernabenden Werke von 36 verschiedenen Komponisten, in Karlsruhe an 102 Abenden Werke von [illegible] verschiedenen Komponisten aufgeführt. Es kommt also in Leipzig nach 7, in Karlsruhe nach 4¼ Abenden ein anderer Tondichter zu Worte. In Leipzig gelangten in 12 Monaten 8 Novitäten, in Karlsruhe in 9½ Monaten die gleiche Zahl zur Aufführung. Welch schöner künstlerischen Mässigung sich Mottl, der „Wagnerianer“, befleissigte, beweist der Umstand, dass er nur 7 Wagnersche Werke in 13 Abenden aufführte und seinen Liebling Berlioz, dessen Werke dem Ensemble doch geläufig sind, also Proben überflüssig machen, gar nicht berücksichtigte, während in Leipzig Wagner an 53 Abenden zur Aufführung kam. Ebenso wurde abgesehen von einem gewohnheitsgemässen Ableiern populärer Werke („Freischütz“, „Figaros Hochzeit“, „Don Juan“), während man eine Reihe seltener gehörter Werke „Liebestrank“, „Abu Hassan“, „Loreley“ von Mendelssohn, Liszts „Heilige Elisabeth“, Gretrys „Die beiden Geizigen“, Haydns „Apotheker“, Dalayracs „Die kleinen Savoyarden“, Aubers „Schwarzen Domino“ ins Repertoire einfügte. Dass gar nicht Mottls neudeutsche Richtung, sondern ein wahrhaft kosmopolitischer, freier künstlerischer Geist das Opernrepertoire bestimmte, zeigte, dass Meyerbeer mit den „Hugenotten“ und dem „Propheten“, Smetana mit der „Verkauften Braut“, Bizet mit „Carmen“ und „Djamileh“, Auber mit der „Stummen von Portici“, dem „Fra Diavolo“, „Maurer und Schlosser“ und „Schwarzen Domino“, Rossini mit dem „Barbier“ und „Tell“, Leoncavallo mit dem „Bajazzo“, Maillart mit dem „Glöckchen des Eremiten“, Humperdinck mit „Hänsel und Gretel“, Flotow mit „Martha“ und „Stradella“, Adam mit dem „Postillon“, Verdi mit „Troubadour“ und „Aida“, Lortzing mit „Undine“ und „Waffenschmied“, ja sogar Nessler mit dem „Trompeter“ zur Geltung kam, von Wagners Opern, Beethovens „Fidelio“, Mozarts „Zauberflöte“, die mir d'Albert als eine wahre „Mustervorstellung“ bezeichnet, Marschners „Heiling“ und Anderen als Selbstverständlichem gar nicht zu reden. Wenn noch festgestellt ist, dass kein Werk mehr als siebenmal (Glucks „Maienkönigin“ erreicht allein diese Ziffer) aufgeführt wurde und die Werke in trefflicher Reihenfolge herausgebracht worden, so wäre es einfach komisch, noch ein Wort über die Anschuldigung zu verlieren, Karlsruhe habe in der Spielzeit 1895 bis 1896 kein „nach künstlerischen Erwägungen zusammengestelltes Opernrepertoire“ gehabt. Wollte Gott, jedes Theater der Welt eiferte dem Leiter des Theaters, dem feinsinnigen Dr. Bürklin, nach, der, von echt künstlerischem Geiste erfüllt, nur einen Ehrgeiz kennt, sein Theater zu einer Pflegestätte echter Kunst zu machen.

Wenn der unbekannte Verfasser als Ursachen der Repertoirestörungen Mottls und der „ersten Kräfte“ Gastreisen angiebt, so möchte doch zur Erwägung gegeben werden, ob es nicht eine Unduldsamkeit sondergleichen ist, Mottls Urlaub zu bemäkeln, der ihn genau 14 Spieltage, sage vierzehn, von Karlsruhe fern hielt, während Frau Mottl 13 und Herr Gerhäuser 15 Tage Urlaub hatten, Herr Plank 8 Tage, Fräulein Mailhac acht Tage abwesend waren. Man erkundige sich doch an anderen Bühnen, wie viel Tage die Herren Weingartner, Muck, Stavenhagen, Schuch, Nikisch, Richter und Künstler, wie Frau Sucher, Frau Herzog, die Herren Perron, Bulss, Scheidemantel unterwegs sind.

Es ist so viel gegen die Reisen der Bühnenkünstler und namentlich der gastierenden „Pultvirtuosen“ geschrieben worden, dass es an der Zeit ist, die Sache auch einmal von der anderen Seite zu beleuchten.

Ich behaupte dreist und kecklich, dass nur die Gastspiele der grossen Dirigenten

dem deutschen, der Versandung nahen Kunstleben neue Tiefe und neues Leben zugeführt haben. Hundertmal unerträglicher als die Reisen der Dirigenten waren doch die Streiche der Musikpäpste, welche Deutschland in seiner musikalischen Entwicklung lange aufgehalten haben und in schmachvoller Weise die öffentliche Meinung beherrschten. Man denke nur an die Schicksale Richard Wagner und Liszts in den deutschen Konzertsälen. Ich will keine Namen nennen, aber es hat unserem Kunstleben nur Vorteil gebracht, dass die jungen Dirigenten-Siegfriede erschienen und dem Lindwurm der Vorurteile und Cliquenwirtschaft unerbittlich ein Ende bereiteten, unfähige Elemente wie im Sturme wegfegten und es ermöglichten, dass wahre Begabung über das eingedrillte Philistertum den Sieg davon trug. Und dann: Muss es nicht die Kräfte stählen, den künstlerischen Mut erhöhen, dem Streben neue Nahrung zuführen, wenn ein Dirigent auch einmal an ungewohnter Stelle, vor fremden Publikum seine Fähigkeiten erproben und gewärtig sein muss, mit den Besten seiner Kunst verglichen zu werden. Zugegeben, es sei in letzter Zeit etwas zuviel dirigiert und von Dirigenten geschrieben worden. Aber Mottl ist der Letzte, dem man mit seinen 11 Tagen Urlaub den Vorwurf der Pflichtvergessenheit machen darf, ihm, der freudig um seiner Heimstätte willen glänzende Engagementsanträge ablehnte, ihm, der den Lockungen der grössten Bühnen Deutschlands gegenüber standhaft blieb und seinem Karlsruhe die Treue hielt. Nur der scheele Neid kann ihm vorwerfen, dass Karlsruhe „ihm seinen Ruhm wahrhaftig gut genug bezahlt“; gereicht es nicht andererseits der Bühne und der Stadt zur hohen Ehre, dass ein Mann wie Mottl, den man seinen Ruhm anderwärts vielleicht doppelt und dreifach so hoch bezahlen würde, immer wieder an Karlsruhe festhält und damit bekundet, dass er der Stadt und seinem künstlerischen Wirkungskreise vor allen anderen Positionen den Vorrang einräumt. Und ein Karlsruher kann gegen ihn, den Treuen, solchen Vorwurf schleudern!

Ich komme nun zu dem Vorwurf, den der Verfasser selbst „im schlimmen Sinne persönlich“ bezeichnet: Frau Mottl habe in gewaltthätiger Weise ihre Person zur Geltung gebracht, ein Vorwurf, der eine sehr schlimme Beleidigung des Herrn Intendanten Bürklin einschliesst. Wer das Glück hat, diesen Herrn zu kennen, wird unwillkürlich mit mir über den ihm gemachten Vorwurf lächeln. Herr Dr. Bürklin ist ein Mann, dem sich jeder auch Nichtkünstler respektvoll neigt; seine bestimmte Art, die geistige Überlegenheit seines Wesens schliesst von vornherein jeden Widerspruch gegen Alles aus, was er für recht erkennt. Es ist mir ein wahres Vergnügen gewesen, seine Auseinandersetzungen entgegen zu nehmen, die ebenso zeugten von streng gerechtem Sinn, wie von einem grossen Scharfblick in der Beurteilung künstlerischer Leistungen. Man muss ihm sein Bedauern über den Austritt der Frau Reuss haben äussern hören, um zu erkennen, dass er ein völlig objektiver Richter im streitigen Falle war. Frau Mottl ist bekanntlich für Frau Reuss engagiert worden, d. h. an die Stelle, für welche Frau Reuss einst engagiert wurde, über die sie aber in jeder Beziehung hinauswuchs. Frau Reuss ist aus einer jugendlich dramatischen Sängerin ganz entschieden in Stimme und Figur, in ihrem ganzen künstlerischen Habitus eine hochdramatische Sängerin geworden. Ihre ganze Art drängt nach Aufgaben hin, welche Frl. Mailhac kontraktlich in den Händen hielt. Wer die unvergleichliche „Kassandra“ der Frau Reuss bewundern durfte, der wird leicht verstehen, dass es einer so leidenschaftlichen gross beanlagten Künstlerin nicht länger in den Partieen der Elsa und Elisabeth oder gar des Evchen und Agathe wohl sein konnte. Eine Ergänzung musste geschafft werden; sie wurde in Frau Mottl gefunden, und ob diese Künstlerin sich nicht streng in den Grenzen der ihr zugewiesenen Thätigkeit gehalten hat, möge die Reihe der von ihr gesungenen Partien, Elsa, Freia, Sieglinde, Gudrune, Fatime, Leonore („Loreley“), Waldvogel, Anna („Heiling“), Elisabeth, Pamina, Martha („Evangelimann“), Eva, Marie („Verkaufte Braut“), und Djamileh beweisen. Welche von ihren Kolleginnen ist durch die Übernahme dieser Rollen in ihren Rechten geschädigt worden? Frau Mottl trat im ganzen [illegible]mal auf, Frau Brehm dagegen [illegible]mal, Frl. Mailhac 31mal, Frau Reuss 33mal, Frl. Noe [illegible]mal. Wo und wie will man also eine Bevorzugung herausrechnen? Und diese höchst gerechte Verteilung der Aufgaben nennt der „ehrliche“ Beurteiler der Karlsruher Oper eine „Misswirtschaft“. Dieses könnte ihm aber noch eher vergeben werden, als seine falschen Angaben über den Theaterbesuch und die Haltung des Publikums.

Auch hier reden Ziffern die lauteste und deutlichste Sprache. Ein Publikum, dem die „Sache zu arg wird" und dass von „tiefgehender Verstimmung erfüllt ist", bleibt vom Theater naturgemäss fort.

Die Karlsruher aber schenkten dem Theater eine so kräftige Anteilnahme, dass die Einnahmen des Jahres 1895—1896 die des Vorjahres um 8,7% übertrafen, der Voranschlag von 1896—1897 aber auf Grund der in den ersten beiden Monaten gegebenen Voraussetzungen gegen das Vorjahr eine Steigerung von 17,5%, gegenüber der laufenden Budget-Periode 28%, gegenüber 1891—1892 aber die enorme Steigerung von 57,2% aufweist. Sieht man von den letzten Ziffern ab, so bleibt doch immer noch gegen den Beginn der Ära Bürklin ein so grossartiger Aufschwung des geschäftlichen Betriebes, dass man auf eine allgemeine Befriedigung des Publikums und nicht auf tiefgehende Verstimmungen schliessen muss. Der grosse Besuch des Theaters ist doch sicher die sicherste und hübscheste vox populi.

Ich habe meine ganze Aufmerksamkeit konzentriert, um die Mottl geltenden Hiebe zu parieren. Sehr wenig gentlemanlike sind die Angriffe auf Dr. Bürklin als Bühnenleiter im allgemeinen. Wenn sich auch der überaus geistvolle, von Eifer für die Kunst ganz durchglühte Mann mit der stetig steigenden Anteilnahme des Publikums, des schönsten ihm zu gewährenden Vertrauens-Votums, genügen lassen konnte, so möchte ich doch nebenher auf die unlautere Art hinweisen, in welcher der Herr Anonymus die Verhältnisse des Schauspiel-Repertoires zu behandeln wagt. Man merkte es den Ausführungen allerdings auf den ersten Blick an, dass sie nur herbeigezogen wurden, um den gehässigen Angriffen auf Mottl ein Mäntelchen umzuwerfen. Das ist aber in so leichtfertiger Art geschehen, dass man den Verfasser ohne weiteres mit blossen Daten der grössten Unwahrheiten überführen kann. Ich sehe aus dem Repertoire nur das Bestreben herausleuchten, den Meisterwerken der verschiedensten Zeiten und Richtungen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Wenn dem Intendanten vorgeworfen wird, er habe „die alten Neuigkeiten von Robert Misch, Felix Philippi und Lee aufgetischt", so sei darauf hingewiesen, dass die in Frage stehenden Werke „Der Nachruhm" von Robert Misch zum allerersten male in Baden-Baden am 14. August 1895, in Berlin am 29. Oktober 1895, in Karlsruhe am 26. November 1895, also kaum mehr als drei Monate später, der „Dornenweg" von Philippi in Berlin zum erstenmale am 25. Oktober 1895, in Karlsruhe am 13. Dezember 1895, Lee's „Der Schlagbaum" endlich am Lobetheater zu Breslau am 9. Februar 1895, in Berlin am 7. September 1895 und in Karlsruhe am 11. Februar 1896 aufgeführt wurden. Und diese Stücke nennt der Herr Anonymus „alte Neuigkeiten". Er hat in seinem Artikel kühn gefordert, „man verlange von uns keinen Nachweis im einzelnen über die von uns erhobenen Vorwürfe". Wie sie der Oper gegenüber zutreffen wurde gezeigt, wie sie dem Schauspiel gegenüber stichhaltig sind, zeigt recht artig das Beispiel der „alten Neuigkeiten". Auf die „veraltete" Klage, das Schauspiel werde gegenüber der Oper vernachlässigt einzugehen, ist überflüssig. Das Publikum hat in seiner Bevorzugung der letzteren Kunstrichtung so deutlich gesprochen, dass es Selbstmord eines Theater-Instituts wäre, dieser Vorliebe nicht Rechnung zu tragen. Die stereotype Wiederholung derselben Klage ist einfach lächerlich geworden, und ich werde solange zu den Gegnern gehören, als mir nachgewiesen wird, dass die Entwickelung des musikalischen Geschmackes durch die Bevorzugung der Oper geschädigt wird. Ich komme zum Schluss, dem ich gern eine heitere Wendung verleihen möchte, nachdem ich mich so lange mit Unwahrheit und böswilliger Entstellung beschäftigen musste. Der Artikel des Herrn Anonymus erschien am 8. Oktober und schliesst mit folgender sorgenvoller Betrachtung: „Unsere Hofbühne steht am Anfang einer neuen Saison, ein Fortschreiten in den bisherigen Geleisen verbietet sich ihr, wenn sie vor einem vollständigen Niedergang und einem künstlerischen Ruin bewahrt bleiben will, nach unseren Ausführungen (!) von selbst." Dies wurde geschrieben zu einer Zeit, in welcher eine der glänzendsten Perioden, welche je eine deutsche Opernbühne gesehen, gerade zu Ende ging. Zur Feier des 70. Geburtstages des allverehrten, in ganz Deutschland geliebten Grossherzogs Friedrich führte die Bühne vom 6. bis 27. September folgende Werke auf: Sonntag, den 6. „Die Meistersinger", Freitag, den 11. „Lohengrin", Sonntag, den 13. „Tannhäuser", Dienstag, den 15.

„Die Trojaner in Karthago", Freitag, den 18. „Die Zauberflöte", dann einen historischen Opern-Cyklus, und zwar am Sonntag, den 20. Italien: „Die Magd als Herrin" (Pergolese, 1710—1736), „Der portugiesische Gasthof" (Strembini, 1760—1842), „Der Liebestrank" (Donizetti, 1797—1843), Dienstag, den 22. Frankreich: „Die beiden Geizigen" (Gretry, 1741—1813), „Die kleinen Savoyarden" (Dalayrac, 1753—1809), „Djamileh" (Bizet, 1838—1875), Donnerstag, den 24. Deutschland: „Die Maienkönigin" (Gluck, 1714—1787), „Der Apotheker" (Haydn, 1732—1809) und „Abu Hassan" (Weber, 1786—1826). Das Ganze krönte eine neu inscenierte Darstellung der — „Zauberflöte".

Dieser grandiose Spielplan wurde ohne jede Störung zu Ende geführt und zwar fast ausnahmslos mit eigenen Kräften, einzig mit Vogl als „Tannhäuser". Wer macht es der so mit Unrecht geschmähten Bühne nach? Wer könnte bei solcher Gelegenheit den opferwilligen Protektor der Bühne schöner und glänzender feiern, als es die Karlsruher Opernbühne unter Führung ihres geistvollen Intendanten und des grossen musikalischen Leiters Felix Mottl that. War etwa dieser glänzende Opernmonat auch nur da, um das Publikum über die bestehenden Mängel „hinwegzutäuschen"?

Wohlgemerkt: diese einzig dastehende Grossthat wurde vollbracht vor Erscheinen des Artikels. Musste nicht den Verfasser angesichts des glänzenden Gelingens der musikalischen Feier eine tiefe Scham erfassen und der Artikel zurückgezogen werden, ehe er dem Fluch der Lächerlichkeit verfiel? Wenn irgend etwas die rein persönlichen Gründe ahnen lässt, die den Verfasser zu seiner Veröffentlichung trieben, so ist es die Thatsache, dass der Artikel noch nach dem Festmonat erscheinen konnte.

Alles Menschliche ist Stückwerk, und wo viel Licht ist, wird auch Schatten zu finden sein. Einstweilen bleibt aber die Karlsruher Hofbühne eine Stätte der freien Kunstentfaltung, eine Stätte, die von schönem Streben und edler Gesinnungsweise ihres Leiters hell umstrahlt ist. Ich fand dort immer, in den Aufführungen der „Walküre", der „Götterdämmerung", den Stücken der Berlioz-Woche, dem „Rubin", ja des „Richard Löwenherz" und des „Evangelimann" dieselbe Sorgfalt, dieselbe Begeisterung, dasselbe schöne Gelingen. Im besonderen die Berlioz- und Wagner-Aufführungen waren geradezu Offenbarungen. Nur der Eingebildete und Ungebildete meint für solche herrliche Genüsse des Dankes ledig zu sein, aber nur der Verblendete wird sich hinreissen lassen zu Schmähungen, wo ihn ein Gefühl glücklichen Geniessens überkommen sollte. Andere Karlsruher Stimmen verkündeten laut und begeistert, was sie dem kunstsinnigen Intendanten, dem genialen Mottl danken. Schmach aber dem Manne, der aus sicherem Hinterhalte, die Kappe der Anonymität über dem Haupte, edles Streben in den Staub zu ziehen versucht und in weiter Ferne Vorwürfe erhebt, deren Grundlosigkeit ihm in allernächster Nähe gezeigt worden wären, wenn er in wirklichem und wahren Interesse Aufschlüsse verlangt hätte.

Ich danke dem Karlsruher Hoftheater eine Reihe der schönsten Kunsteindrücke, möge es diese Zeilen hinnehmen als die kleine Abzahlung einer grossen künstlerischen Dankesschuld.

Thema oder Motiv?

Eine Studie von F. A. Geissler.

(Schluss.)

Der Schöpfer des Motivs im modernen Sinne ist Richard Wagner. Als er es unternahm, an die Stelle der in Text und Musik zerfallenden Oper das einheitliche Musikdrama zu setzen, da bereitete ihm zunächst die Verbreiterung der Handlung, die eine natürliche Folge der Musik ist, Schwierigkeit. Die einzelnen Teile des Dramas wurden allzuweit auseinandergerückt, als dass der Zuschauer ihres inneren Zusammenhanges hätte immer bewusst bleiben können, die Musik selbst war so neu und ungewohnt, dass sie leicht hätte die Aufmerksamkeit allein beschäftigen können, und dann wäre ja die

Trennung wieder eingetreten, die Wagner gerade aufzuheben wünschte. Es galt also für ihn, ein Mittel zu finden, durch das er einzelne Personen oder Situationen prägnant musikalisch ausdrücken und das zugleich ein Bindeglied zwischen den einzelnen Teilen der Handlung und ein solches zwischen dem dramatischen und dem musikalischen Teile des Werkes bilden konnte. Dieses Bindeglied war ihm das Motiv; zwar hatten schon ältere Komponisten, vor allem der gewaltige Dramatiker Gluck, sich der Motive bedient, die Situationen und Personen zu charakterisieren, aber was bei jenem Intuition, Hingebung war, wurde bei Richard Wagner zum Ergebnis des logischen Denkens, zu einer Art musikalischer Logik selbst. Als solche wendet sie auch der grosse Meister an; dort, wo er nur als Musiker, nicht zugleich als Dramatiker spricht, erweitert er das Motiv zur Melodie, zum echten, in der Form geschlossenen Musikstück, jedenfalls trennt er seine Motivarbeit, die ihm nur Mittel zum Zwecke ist, scharf von den Singstimmen, die sich in der sogenannten „unendlichen Melodie“ bewegen.

Diese Thatsache allein hätte genügen müssen, um Richard Wagners Idee vor Entstellung und Missbrauch zu bewahren. Das Motiv, wie es Wagner geschaffen, ist durch ihn zum unentbehrlichen Bestandteile des Musikdramas geworden und wird es bleiben, auch wenn vielleicht der musikalisch-dramatische Stil wieder auf anderer Bahn wandelt. So wenig das Musikdrama der Zukunft das unmittelbare Zusammenwirken von Dichtung und Musik entbehren kann, so wenig wird es der Motive zu entraten vermögen, die diesen inneren Zusammenhang musikalisch ausdrücken; das ist die grosse Errungenschaft des Meisters von Bayreuth, die für alle Zeiten feststeht.

Ein verhängnisvolles Unterfangen aber war es, das Prinzip der Motivarbeit auf die Orchestermusik zu übertragen, was allerdings infolge der geringen melodischen Erfindungsgabe unserer Komponisten als eine That der traurigen Notwendigkeit erscheint. Sie machten das Motiv, das im Drama die Brücke zwischen Gedanke und Ohr bildet, zum Träger der musikalischen Gedanken selbst, und da diese Gedanken eben sehr spärlich und — dem Wesen des Motivs entsprechend — äusserst fragmentarisch sind, so hat man durch grössere Anzahl der Motive deren inhaltliche Schwäche zu ersetzen versucht. Da nun die modernen Komponisten, wie ich oben dargelegt habe, „sentimentalische Tondichter“ sind und als solche mehr nach Berechnung und Plan als unter dem Zwange unmittelbarer Eingebung schaffen, so haben sie den Versuch gemacht, jedes Gefühl, jede Handlung, jede Persönlichkeit und jeden Charakterzug einer solchen, was nur immer im Kreise ihrer Gedanken sich bewegt, durch eine längere oder kürzere Tonreihe auszudrücken; sie haben allen Ernstes versucht, aus den Tönen eine Art von Sprache zu bilden, die ebenso deutlich verständlich sein soll, als die der Worte. Die guten Leute werden damit genau so wenig Erfolg haben, wie die sonderbaren Heiligen, die mit heissem Bemühen eine Weltsprache „erfinden“ wollten. Sprachen „erfindet“ man eben nicht, ganz abgesehen davon, dass die Tonsprache die subjektivste von allen ist, die jedes Individuum nach seiner Veranlagung, ja sogar dasselbe Individuum je nach seiner Stimmung in ganz verschiedener Weise versteht, und dass es darum eine Beschränkung der Tonkunst und eine völlige Verkennung ihres Wesens ist, sie durchaus auf das Niveau der Sprache herabdrücken zu wollen.

Die Programmmusik in ihrer jetzigen Masslosigkeit ist daher entschieden zu verwerfen, trotz alledem darf unsern Musikern ein Vorwurf ebensowenig gemacht werden, wie den modernen Dichtern, die in ihrem Kultus des „Milieus“, ihrem Schwelgen in Kleinigkeiten und ellenlangen scenischen Bemerkungen den Motivkomponisten der erstaunlich tiefsinnigen „symphonischen Dichtungen“ (kein Mensch würde ohne die wie Pilze aus der Erde schiessenden „Analysen“ auch nur mit einem Atemzuge an das denken, was der Komponist uns deutlich zu sagen glaubt) sehr nahe verwandt sind. Aber wie in der Litteratur schon der Rückschlag eingetreten ist, dass das Publikum die Ibsen, Sudermann etc. gründlich satt hat und den kleinen Niedlichkeiten mit den zierlichen, fast barocken Verslein à la „Renaissance“ und „goldene Eva“ zujubelt, so wird auch die Zeit kommen, da man die symphonischen Dichtungen eines Rich. Strauss, Weingartner etc. ungeheuerlich finden und dem Manne Lorbeeren streuen wird, der Sonatinen von der kindlichsten Einfachheit und ebenso harmlose Liedlein zu schreiben versteht. Und der

Mann wird kommen und wird sogar sein gutes Geschäft machen nach dem alten Grundsatze actio par est reactioni (Wirkung und Gegenwirkung sind gleich), wenn auch seine Herrschaft hoffentlich nur von kurzer Dauer sein wird.

Auf eine formenlose Zeit, die alles zerbrach und doch nur in wenigem thatsächlich neubildend wirkte, ist noch immer eine Periode ruhiger Erwägung gefolgt, die, indem sie die künstlerischen Ergebnisse der umstürzlerischen Bewegung mit den unerschütterlichen Elementen der Kunst in Einklang zu setzen verstand, eine neue Blüte zeitigte.

Einer solchen Zeit gehen wir, wenn nicht alle Anzeichen trügen, jetzt entgegen, immer mehr lernen die Alten das Wort begreifen, dass niemals ein Mensch (oder eine Richtung) allein die Kunst besessen hat, immer mehr bricht sich in der Kunstwelt die Überzeugung Bahn, dass des alten Weisen Goethe so parodox klingender Spruch

„ . . . Das Gesetz erst kann uns Freiheit geben"

allen Himmelstürmern zum Trotze auch heute noch seine volle Geltung hat.

Das musikalische Publikum sehnt sich heute schon in seiner grossen Mehrheit nach einer geschlossenen Form, nach einer Musik, in der die Melodie den ihr gebührenden ersten Rang wieder einnimmt. Und je mehr diese Sehnsucht anwächst, desto mehr wird den Komponisten ihre Erfindungsgabe wiederkommen, deren unmittelbare Folge die Schaffung einer schönen klaren Form ist, im Bunde mit den mancherlei schönen Errungenschaften unserer „modernen" Musik werden Erfindungsgabe und Formensinn herrliche Werke erstehen lassen.

Dann wird die Frage „Melodie oder Motiv", die heute zu einer brennenden geworden ist, müssig erscheinen, denn das Princip der Musik der Zukunft wird heissen „Melodie und Motiv."

Und dazu verhelfe uns das aufdämmernde zwanzigste Jahrhundert!

Litterarischer Teil.

Winterfeldzug in Leipzig.

Von Walter Harlan

(Schluss.)

Wir eröffneten unseren Feldzug mit einer von Heine gehaltenen öffentlichen Conférence über Gerhart Hauptmann, von dessen Dramen unser Stadttheater bisher noch keine Notiz genommen hat. Der grosse Saal des Hotel de Pologne war bis auf den letzten Platz gefüllt und der Vortrag wurde mit einem Beifall aufgenommen, der wie eine Demonstration aussah. Es war also doch nicht alles tot. Es war also doch Leben da! Es hatte nur an einem Sammelpunkt gefehlt. Zwei Tage nach jenem ersten Gesellschaftsabend hielten wir dann unsere erste Matinee, die unsere anfängliche Sorge, dass man uns vielleicht überhaupt nicht recht ernst nehmen möchte, vollends beseitigte.

Wir haben dann im Laufe unserer sieben Monate folgende siebzehn Stücke gespielt, von denen sechs überhaupt neu, die übrigen nur für Leipzig neu waren: 1) „Das Friedensfest" von Gerhart Hauptmann, 2) „Agnete", ein dänisches Drama von seltener psychologischer Feinheit, von Amalie Skram, deutsch von Therese Krüger und Otto Erich Hartleben, 3) „Figaros Hochzeit" von Beaumarchais, übersetzt von Ludwig Fulda, 4) „Martin Lehnhardt" von Cäsar Flaischlen, womit wir, nächst dem „Biberpelz", unseren stürmischsten Erfolg davongetragen haben, 5) „Der Vater" von Wilhelm Weigand, 6) „Schierlingssaft" von Augier, deutsch von Anton Lang, 7) „Dämmerung" von Ernst Rosmer, 8) „Rosmersholm", 9) eine Scene aus „Anatol" von Schnitzler, 10) „Das Siegesfest" von Franz Adam Beyerlein, ein realistisch patriotisches Festspiel zum Sedantage,

von einer dramatischen Kraft, wie ich sie noch an keinem patriotischen Festspiel erlebt habe, ein Stück von echter, deutscher Königstreue und zugleich von hervorragender künstlerischer Reife, das die Zuhörerschaft, obwohl garnicht Sedantag war, zu einer politischen Demonstration veranlasste, 11) „l'Intruse" von Maeterlinck, deutsch von Rudolph Lothar, 12) „Hanna Hagert" von Otto Erich Hartleben, eine Komödie, die unsere Zuhörerschaft in die köstlichste Laune versetzte, 13) „Der Vater" von August Strindberg, 14) „Die Frau Majorin" von Spazinsky. Bei der Aufführung dieses Stückes zeigten die Leipziger, dass sie auch energisch Nein zu sagen verstehen. Und sie hatten recht. Das Stück war unbeschreiblich langweilig. Ich begreife noch heute nicht, wie ich selbst im Lesekomitee habe dafür stimmen können, 15) „Drei" von Max Dreyer, 16) „König Midas" von Gunnar Heiberg. — Als Kuriosum will ich noch berichten, dass zur Faschingszeit im hiesigen Krystallpalast eine vom „Dramaturgen" unseres Stadttheaters herrührende, in Kamerun spielende Gelegenheitsdichtung aufgeführt wurde, in der u. a. auch unsere Litterarische Gesellschaft eine komische Rolle spielte.

An unseren sieben Gesellschaftsabenden trugen Georg Hirschfeld, Cäsar Flaischlen, Georg Freiherr von Ompteda, Wilhelm von Polenz, G. Freiherr von Lorello, Hermann Sudermann, Ernst von Wolzogen und einige andere eigene Dichtungen vor, ausserdem sprachen Dr. Carl Heine über Gerhart Hauptmann, Alfred Kerr „Zur Psychologie der neueren Litteratur", Wolfgang Kirchbach „Zur Psychologie der Lyrik Schillers und Goethe", Paul Schlenther „über Hauptmanns Florian Geyer" und Herr Otto Neumann-Hofer „über Hermann Sudermann".

Man hat unsere „Litterarische Gesellschaft", wie das ja sehr nahe liegt, in Zusammenhang auch mit Antoines Théâtre libre und der Berliner „Freien Bühne" gebracht, aber unser Beruf war doch ein wesentlich anderer. Jene waren in erster Linie für die Dichter, wir aber waren in erster Linie für das Publikum da. Wir wollten keine „Probebühne" und keine „Versuchsbühne" sein, sondern wir wollten unsern Mitgliedern einen Genuss verschaffen, der ihnen sonst in Leipzig versagt blieb. Das hat uns natürlich keineswegs gehindert, neue Stücke und neue Dichter zu bringen. Aber die verkannten Dichter, denen sich's lohnt, zu helfen, sind gar nicht so sehr zahlreich! Wir konnten nicht gewissenhafter suchen, als wir es gethan haben, und schliesslich waren wir doch einer Meinung, dass es den allermeisten der von uns gelesenen Stücke entweder an Technik, oder — was schlimmer ist — an Poesie, an seelischem Gehalte fehlte.

Wir unterscheiden uns in noch einem Punkte von den freien Bühnen: wir sind nicht frei. Wir haben jedes Stück, das wir spielen wollten, dem . . . Direktor des Stadttheaters zur Begutachtung vorlegen müssen, der seinerseits wiederum dem Rate der Stadt Leipzig für die gute Sitte am Theater „verantwortlich" ist und natürlich gar keine Veranlassung hatte, sich unsertwegen in Ungelegenheiten zu stürzen. Und thatsächlich wurde uns denn auch bereits das zweite Stück, das wir einreichten, eins von den neun Zwischenspielen des Cervantes, „Der eifersüchtige Alte" verboten. Wir hatten bereits die vorletzte Probe abgehalten und uns an dem wunderbaren klassischen Humor des Don Quixote-Dichters erfreut, als ich von Herrn Direktor Stägemann einen Brief erhielt: „Sehr geehrter Herr Doktor! Da das Cervantes'sche „Zwischenspiel" von Zoten wimmelt . . u. s. w. — Wir mussten den Cervantes also absetzen. Aber nun berichtete die Tagespresse von dem Verbot, und in den besten Kreisen unserer Stadt, die auf ihre klassisch litterarische Bildung sehr stolz sind, entstand eine gewisse spöttische Stimmung gegen eine Zensur, die da glaubte, Cervantes nicht mehr verantworten zu können, und — nachher ist uns nichts mehr verboten worden. Übrigens waren mehrere Herren von der Polizei und vom Rate regelmässige Besucher unserer Vorstellungen und haben weder an Hartlebens „Hanna Hagert", die bekanntlich in Berlin zuerst verboten wurde, noch an dem komischen Amtsvorsteher Wehrhahn in Hauptmanns „Biberpelz", den wir ohne jeden Strich gespielt haben, noch an Martin Lohnhardts jugendlich freigeistigen Tiraden, noch an der Brutalität von Strindbergs „Vater" Anstoss genommen. Man gönnte uns als einer Bühne von spezifisch litterarischer Tendenz thatsächlich die völligste Freiheit.

Und ich meine, wir sind niemand zu Schaden geworden. Auf unserer Bühne ist manches Kraftwort socialer und politischer Art gesprochen worden, aber wer sich bei

uns eine politische oder sociale Weltauffassung hätte holen wollen, der wäre schlecht bedient gewesen. Denn wenn er sich alle die Meinungen wohl gemerkt hätte, die bei uns zu Worte kamen, so würde er sehr bald dieselbe schöne Sammlung von Widersprüchen gehabt haben, die er auch ausserhalb des Theaters täglich und überall anlegen kann.

Das Leipziger Publikum, besonders das specifisch litterarisch interessierte Publikum, aus dem unsere Zuhörerschaft bestand, versteht es im allgemeinen besser, ein Kunstwerk als solches zu geniessen, als beispielsweise das Berliner Premierenpublikum. Niemals ist bei uns die Würde und Feierlichkeit einer Vorstellung durch jenes pöbelhafte und alle Stimmung tötende Hineinreden und Ulken gestört worden, das man in Berlin fast bei jeder Premiere erlebt.

Die Aufführung von Hauptmanns „Biberpelz", der in Berlin bekanntlich nicht einschlug, war der grosse Siegestag unseres Winterfeldzugs. Diese Aufführung verlief bei uns wie ein schönes Fest. Damals, vor der Maeterlinckaufführung, hatte Kurt Martens den sehr glücklichen Einfall gehabt, den Zuschauerraum mit einer leichten Wolke von Weihrauch zu erfüllen, — diesmal war die Stimmung vor dem Vorhang auch ohne Weihrauch noch viel, viel festlicher. Und wie herzlich ist an diesem Morgen bei uns gelacht worden! Auch brauchte man sich nicht, wie sonst, wenn man von modernen Possen und Schwänken heimkommt, hinterher seines Lachens zu schämen. Das Bild der Waschfrau Wolffen, — die von unserer Liebhaberin, Mathilde Werner, mit unübertrefflicher Komik gespielt wurde, — mit den krebsroten Armen und Händen in ihrem geflickten Geschlumper und mit dem einen heruntergerutschten Wollstrumpfe, umgeben von unzähligen Lorbeerkränzen und Blumenkörben, haftet unauslöschlich in meiner Erinnerung.

Am Tage dieser Aufführung veröffentlichten Dr. Heine und ich unseren schon lange vorbereiteten Plan zur Erbauung einer neuen Schauspielbühne in Leipzig, die mit dem Schauspiel unseres Stadttheaters in Wettstreit treten soll. Zu unserer grossen Freude wurde unser Vorhaben sofort, — besonders von grossen Verlagsfirmen, — aufs thatkräftigste unterstützt, und wenn wir nun unser „Leipziger Schauspielhaus" so auszuführen vermögen, wie wir's uns denken, so sollen die Musen ihre Lust daran haben!

Friedrich Nietzsche und Richard Wagner.

(Zum Vortrag des Herrn Dr. Fritz Kögel in der „Litterarischen Gesellschaft" zu Leipzig am 30. Oktober 1896.)

Die Freundschaft. (Fortsetzung.)

Als sich die beiden Männer kennen lernten, war Nietzsche noch ein junger, unberühmter Mann, Wagner, ihm auch an Jahren weit überlegen, der weltbekannte Musiker. Beide standen, wie alle grosse Naturen, von der Menge abgesondert, auf einsamer Höhe und schlossen sich darum auch um so schneller und enger zusammen. Auch von seiten Wagners eignete dem Verhältnis eine grössere Herzlichkeit und Innigkeit, als man hätte glauben sollen. Nicht mehr wie bisher das in sich selbst gefestete gegen seine Umgebung beinahe tyrannische Genie, entäusserte er sich sozusagen seiner sonstigen Natur und wurde biegsam und weich. Nietzche, äusserte er, stehe zwischen ihm und Siegfried etwa wie der Sohn zwischen Grossvater und Enkel.

Wagners Gefühl für den jungen Freund hatte in der That den Beiklang des Väterlichen und Nietzsche seinerseits, der sein ganzes Leben hindurch ein für Freundschaft überaus empfängliches Herz besass und dieses Gefühl schon vor seiner Begegnung mit Wagner in allen Nüancen durcherlebt hatte, mochte in Wagner von vornherein mehr den grossen Menschen, die überragende Persönlichkeit, als den ebenbürtigen Freund

erblickt haben. Ohne Zweifel bildete aber dieses neue Verhältnis den Kulminationspunkt aller bisherigen Freundschaftsgefühle in Nietzsches Brust, und es ist auch die grösste Freundschaft seines Lebens geblieben.

Er liebte Wagner als Freund, er bewunderte ihn aber vielleicht noch mehr als Musiker, als Meister der modernen Seelenkunst par excellence, die auch dem Spätromantiker Nietzsche als die innerlichste aller Künste galt und die, wenn er gleich selbst nie bedeutende musikalische Werke hervorgebracht hat, doch sein ganzes Leben hindurch in seinem Innenleben eine hochwichtige Stellung eingenommen hat. Er verehrte ihn vor allem als Schöpfer von „Tristan und Isolde", ein Werk, das er damals als das Bedeutendste in der Musik aller Völker und Zeiten pries. Wie als Mensch, so war ihm Wagner auch als Musiker in jener Zeit übermächtig, und er durchlebte, wie er sich später ausgedrückt hat, die ganze Wagnerei als ein Fieber, als eine Krankheit, die gewaltsam sein ganzes Wesen ergriffen hatte.

Noch mehr. Wagner war für Nietzsche nicht nur der väterliche Freund, der bewunderungswürdige Meister seiner Lieblingskunst, er wurde ihm zu einem bedeutungsvollen Symbol, er erschaute in ihm den Idealmenschen, der all das in sich vereinigte, was nach seiner damaligen Anschauung die vollendete Menschlichkeit ausmachte. Wagner galt ihm als die Synthese des Gelehrten, Künstlers und Philosophen, die ihm selbst als oberstes Ziel seiner Entwicklung vorschwebte. Aus dem vertieften Begriff des Hellenentums, den er aus seinen philologischen Studien gewonnen, aus Schopenhauers Philosophie, die er eben erst ganz in sich aufgenommen, und aus Wagners Kunst hatte er sich in jenen Jahren das erhabene Gebäude eines Kulturideals errichtet, in dem die Kunst die Einheit und Krone aller Lebensäusserungen bilden sollte.

Das waren gewiss hohe Ideale und das gemeinsame Streben danach war ebenso gewiss geeignet, die Basis der edelsten Freundschaft abzugeben. Ob aber diese Basis auch dauerhaft war, ob Nietzsche mit seiner überpersönlichen Auffassung Wagners auch Recht hatte, war eine andere Frage, deren Lösung nicht lange ausbleiben sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Theodor Duimchen.

Ein litterarisches Charakterbild.

(Schluss.)

Die Ehe Marschalls und Katharinas wird, wie zu erwarten stand, ein Unglück für beide. Marschall sieht sich in seinen Erwartungen bezüglich der Vermögensverhältnisse seiner Gattin, deren bedeutende Kapitalien durch den klugen Vater vor dem Zugriffe des Ehemanns sichergestellt sind, getäuscht. Allerhand Misshelligkeiten entstehen. Katharina erkennt die Hohlheit von Marschalls Wesen und ein gänzlicher Zerfall der Ehe ist das Ende. Die Schilderung des allmählichen Zerbröckelns dieser Ehe, die dem sogenannten modernen Dichter das dankenswerteste Kapitel des Romans gewesen wäre, ist der wenigst gelungene Teil des Kunstwerkes. Hier verlässt den Autor die eigene, völlig klare Anschauung und macht einer oft recht nüchternen Erzählung Platz. Aber er führt seinem Werke noch einmal neues, pulsierendes Leben zu. Eine klare, mächtige Siegernatur tritt in das Dasein der von ihrem Ehemanne getrennt lebenden Frau ein, der norwegische Maler Lundström. Alsbald wird in einem zweiten Teile die Handlung nach Dresden und Umgebung gelenkt. In dem erwähnten Manne erkennt die unglückliche Gattin Marschalls ihr echtes Ideal der hohen Männlichkeit und sucht ihn nun mit wieder erwachter Leidenschaft von seiner Geliebten, der zarten Hilda Lovborg zu trennen. Fast gelingt es ihr — abermals eine meisterliche Partie des Romans —, aber Katharina ist nicht mehr die alte, die Leidenschaften ihres Lebens haben die Reinheit ihrer Jugend ausgelöscht, sie ist des grossen, reinen Mannes, nach dem sie strebt, nicht mehr wert, er wählt die

zarte Hilde, die die richtige Ergänzung seiner Kraft bildet, zu seiner Lebensgefährtin, und Katharina sucht und findet den Tod

Dieser Ausgang ist an sich der richtige, poetische, doch wird man auf den letzten Seiten des Buches wiederum durch kleine konventionelle Äusserlichkeiten hier und da gestört. Der Gesamteindruck des Werkes aber ist ein mächtiger, am stärksten ja, wo der Dichter ganz aus eigener Anschauung redet, wo er z. B. die Hamburger Patrizier charakterisiert, die in dem Dünkel ihrer Begrenztheit, um nicht zu sagen Beschränktheit übel genug, aber doch auch mit so viel lichten Seiten geschildert werden, dass sie den Eindruck vollster Lebenswahrheit hervorrufen.

Die vorzügliche, wenn auch in unserer Litteratur nicht ganz neue Figur des Lundström wiederholt der Dichter mit gleichem Glück in der Novelle „Kunst", welche einem aus vier einzelnen Stücken bestehenden Sammelbande den Namen gegeben hat. Diese Novelle ist mit Recht zur Führerin des Bandes gemacht, wenn ich ihr auch die nachfolgende, „Das stärkere Geschlecht", zumal in deren ersten Teile — auch hier tritt, wie in den beiden oben charakterisierten Romanen, die Zweiteilung auf — gleich setze. In diesem Stücke schildert der Dichter einen pikanten Abend Dresdener „Korpsbrüder" von der dortigen polytechnischen Schule und Dresdener Balletttänzerinnen. Man sieht es wieder an den frischen Farben, solche Abende hat der Autor mitgemacht, mag er heute als ein ruhiger Staatsbürger es leugnen, so sehr er will, aber er braucht es nicht zu leugnen, denn er schöpft aus jenen Erlebnissen ein Bild von entzückender Liebenswürdigkeit. Der zweite Teil der Novelle, der zwei der lustigen Korpsbrüder, den einen als alternden Ingenieur, den andern als „Reisenden in baumwollenen Strümpfen" und eines der Ballettdämchen als durchlauchtige ungarische Fürstin auf einem atlantischen Dampfer zusammenführt, ist nur ein verhältnismässig schwaches Anhängsel, wie auch die beiden weiteren Novellen des Bandes, die den Leser nach Westindien führen, nur als Füllung dienen konnten. In ihnen ragt nur die Schilderung einer Fahrt nach Cuba, während welcher sich die Schiffspassagiere mit Schiessen nach einem Haifische unterhalten, durch die sonstige prächtige Schilderungskunst des Verfassers hervor.

Derselbe hat auch ein Lustspiel geschrieben, das den Titel „Kupfer" führt. Wenn gleich dasselbe manche technische Vorzüge enthält, so will ich es doch lieber im übrigen mit freundlichem Schweigen bedecken. Der Dichter hat mir durch seine Romane so aufrichtige Freude bereitet und verdient um ihrer willen eine so warme Empfehlung, dass wir den kleinen, verfehlten dramatischen Versuch gern unbeachtet lassen wollen.

Dr. Heinrich Welcker

Totenmasken.

Auch eine Studie zu Sudermanns „Morituri" von Herm. Anders-Krüger.

Es ist ein herrliches Ding um die rechte Objektivität, aber leider gehört auch sie zu den Illusionen des menschlichen Geistes, die man gemeiniglich mit dem stolzen Namen „Ideale" zu benennen pflegt, weil sie nur in der Idee existieren. Das gilt vor allen Dingen auf dem Gebiete der Kritik, wo sogar eine nur relative Objektivität äusserst selten anzutreffen ist. Wenn Wilh. Weigand daher gleich ein ganzes Buch über das „Elend der Kritik" schreibt, so hat er damit ganz gewiss recht, aber die Dinge stehen heut' nicht schlimmer als zu den Zeiten Lessings: die redlichen, geschweige denn die objektiven Kritiker, waren immer und überall ebenso mit der Laterne zu suchen wie einst die wahren Menschen zur Zeit des seligen Diogenes. κρίνειν heisst noch immer urteilen, und weder „absprechen" noch „beschönigen". Trotzdem giebt es heutzutage ausser dem Totschweigen, der unangenehmsten und bequemsten Art der Kritik, nur zweierlei Species: für oder wider, herunterreissen oder verhimmeln! Ein sachliches Eingehen auf den Stoff muss immerdar zurückstehen vor der allgewaltigen Tendenz.

Dass Herr Friedrich Heller einen dieser Tendenzwege beschritt in seiner Studie „Totentanz“ *), will ich ihm daher gar nicht übel nehmen, auch nicht, dass er als selbstständiger Geist der allgemeinen Mode, „Sudermann anzubellen“, entgegentrat und dafür einen Lobgesang auf den Schöpfer der „Morituri“ anstimmte, dass demselben die Ohren hätten gellen müssen, wenn er vor Lachen hätte darauf achten können. Ich will nun nicht wieder ins Gegenteil verfallen, sondern nur einige Randbemerkungen zum Verständnis Sudermanns und seiner Einakter machen, die vielleicht etwas zur Aufklärung über diese neueste Schöpfung beitragen könnten.

Ich kenne zufällig Herrn Sudermanns jetzige Anschauungen über sein eigenes Schaffen ziemlich genau und weiss, dass für ihn, wie ja für die meisten heutigen Modeschriftsteller, im Zenith des ganzen Strebens der Geldpunkt steht. Die höheren Gesichtspunkte der Kunst kommen für ihn erst in zweiter oder dritter Linie in Betracht, oder auch gar nicht, je nachdem. Daneben aber schlummert in Sudermann, und darauf kommt es mir hier an, als unvertilgbarer Rest der alten Titanenkraft, ein mephistophelisches Behagen, die Menge, nach deren Beifall er einst so lange vergeblich gerungen hat und die er nun gewaltig verachtet, gelegentlich über den Kamm zu scheren, seiner satirischen Laune die Zügel schiessen zu lassen und ihr ein x für ein u zu machen. Aus der „Schmetterlingsschlacht“, aus „Es war“ leuchtet diese satanische Freude ganz unverhohlen, man hört es ordentlich: „Bin des Professortons nun satt, will wieder einmal den Teufel spielen.“ Und nun vollends „Morituri“, — ich musste wirklich hell auflachen über den neuesten dieser satirischen Geniestreiche Sudermanns.

Wenn man des Dichters persönliche Entwickelung kennt und überschaut, kann uns ein solches Gebahren gar nicht Wunder nehmen. Als ehrlicher Poet bestieg auch Sudermann einst mit vollem überschwellendem Herzen den Parnass mit seiner „Frau Sorge“. Aber der Erfolg dieses tiefsten und künstlerisch vielleicht bedeutendsten Romans der ganzen letzten Jahrzehnte blieb völlig aus. Kaum eine kümmerliche Auflage fristete ihr Leben. Mutig schritt er weiter, aber weiter ohne Erfolg — und immer bitterer und düsterer ward Sudermanns Künstlerstimmung. Schon im „Katzensteg“ bricht ein satanisches Hohngelächter über die verkehrte, erbärmliche Welt heraus mit prometheischem Trotz.

Da kam das Jahr 1890, in dem Sudermann mit einemmale vom miserablen Homo novus zum vornehmsten Honoratioren emporschnellte — durch seine „Ehre“. Von nun an war alles an ihm berühmt, und seine fast schon vergessenen Romane erlebten Dutzende von Auflagen.

Und Sudermann? Er nahm ja nur Rache an der feilen Menge, aber auf feine, geistvolle Weise. Die „Ehre“ und noch mehr „Sodoms Ende“, ohne Frage seine gewaltigste dramatische Schöpfung, waren nichts anderes als ätzende Satiren auf eine Gesellschaft, die so blöde und borniert war, den Geisselträger, der sie blutig peitschte, noch beifallsrasend zu umjohlen. Man freute sich des beissenden Witzes, denn man fühlte nie sich selbst, nur seine Mitmenschen getroffen. Man muss z. B. die stürmische Premiere von „Sodoms Ende“ erlebt haben, um wissen zu können, wie glänzend Sudermann sein Ziel erreichte.

(Fortsetzung folgt.)

*) In Heft 8 unserer Zeitschrift. Wir hielten die Aufnahme dieser interessanten Entgegnung gegen Fr. Hellers „Totentanz“ für selbstverständlich, obgleich wir uns der Einseitigkeiten beider Aufsätze wohl bewusst sind. D. Red.

Stille Grösse.

Vom Vogelheer am liederreichsten
Scheint aller Welt Frau Nachtigall
Ihr Lied erklingt im Chor am weichsten,
Sie weckt den schönsten Widerhall

Doch sollte mich nun jemand fragen
„Und ist die Nachtigall auch schön?“
So müsste ich schon kleinlaut sagen
„Ich habe sie noch nie geseh'n“

Sie, die ich schon so oft vernommen,
Die mein Gesang so gerne pries,
Ist nie mir zu Gesicht gekommen,
So oft sie sich auch hören liess.

Gar manchen hört' ich wohl schon sagen,
Sie sähe ganz unscheinbar aus,
Ich kann kein Widersprechen wagen,
Weiss nur, dass grün ihr Blätterhaus.

Ich höre ihre bunten Lieder,
Die laut erschallen spät und früh,
Doch ob so bunt auch ihr Gefieder,
Das weiss ich nicht, ich sah sie nie —

Das sind die besten Sänger eben,
Die ganz allein durch ihren Sang
Und nur für ihn und in ihm leben,
Selbst unbekannt ihr Lebelang

L. Wulff.

Leipziger Kunstwoche.

Stadttheater. Neueinstudierung von Anzengrubers „Meineidbauer“ (am 21. November 1896). Vor wenigen Jahren erst hat Ludwig Anzengruber mitten im rüstigen Schaffen die Augen für immer geschlossen. Fast wie ein Mitlebender steht er darum noch unter uns, ein Mittelpunkt im Streit litterarischer Meinungen. Hoch gepriesen wird er von den einen als der Shakespeare des Bauerndramas, von den andern als Tendenzdichter verurteilt oder als Dialektdichter vornehm abgethan. Das Urteil einer nicht in Schulmeinungen befangenen Litteraturgeschichtsschreibung, die in Anzengruber einen der grössten deutschen Dramatiker sieht, steht zwar längst fest, und von künstlerischen Absichten geleitete Bühnen, so allen reichsdeutschen Bühnen voran, das Deutsche Theater in Berlin, haben ihn frühe in ihr Repertoir aufgenommen. Trotz alledem kann man aber heute noch nicht sagen, dass Anzengruber namentlich beim Publikum volle Würdigung erfahre, und so ist es mit aufrichtiger Freude zu begrüssen, dass unsere Schauspielleitung eine Neueinstudierung des „Meineidbauern“ unternahm.

Der als „Volksstück mit Gesang“ bezeichnete „Meineidbauer“ ist eine vollwichtige und tiefwirkende Tragödie, in der Führung der dramatischen Handlung vielleicht das beste was der Dichter je geleistet. Ein Problem des täglichen Lebens, ein juristischer Fall wird nach seinem rein menschlichen Gehalt vertieft und so in eine höhere Sphäre gehoben. Am Speciellen des Falls illustriert der Dichter eine allgemeine Wahrheit. Und im Schaffen des Wahrheitsuchers, der Anzengruber Zeit seines Lebens war, spüren wir das schlagende Herz des Menschenfreundes, der im heiligsten Mitleid sich der Armen und Verlassenen, der durch einen Meineid um ihr Glück Betrogenen annimmt. Dazu ist gerade im „Meineidbauer“ die Komposition von durchsichtigster Klarheit und Gebundenheit: von der Vertreibung Vronis vom Adamshof bis zum Untergang des Helden ist nichts in der Handlung überflüssig. Hat auch Anzengruber im Wurzelsepp („Pfarrer von Kirchfeld“) und im Steinklopferhans schärfer umrissene Figuren auf die Bühne gestellt, so hat er sich doch auch hier, in der Zeichnung der Vroni, der Burgliese und des Meineidbauern als hervorragender Charakteristiker erwiesen. Unerschrocken zieht der Dichter die Konsequenzen, die zum tragischen Untergang führen, und doch lässt er am Schluss in der Vereinigung der Vroni und des Franz einen verklärenden Schimmer auf das düstere Gemälde fallen. Konstatieren wir schliesslich, dass auch hier wieder Anzengruber den Mann erkennen lässt, der die Bühne und ihre berechtigten Forderungen genau kennt, — war er doch selbst lange Zeit Schauspieler — so haben wir die Vorzüge seines dichterischen Schaffens wenigstens gestreift. Dagegen gehalten kann die Rührseligkeit am Schluss des ersten Aktes und der etwas unvermittelt eintretende versöhnende Schluss des ganzen Werkes nur wenig bedeuten. Der „Meineidbauer“ hat bei der Neuaufführung im Alten Theater einen grossen Erfolg errungen und ihn, wie wir glauben, ausser seinem hohen dramatischen Wert, in erster Linie dem genialen Spiel des Frl. Laue zu verdanken. Die vorsichtig abwartende Kritik, die das Wirken der Künstlerin bisher zumeist erfahren, muss hier einer vollen, uneingeschränkten Anerkennung weichen. Das war ein völliges

Aufgehen in der Rolle eine meisterhafte Leistung. In nichts ist die Künstlerin hinter den Intentionen des Dichters zurückgeblieben. Im [illegible] Geplauder wie im auf[illegible] Zorn, im Ausdruck [illegible] wie in [illegible] Hingabe, immer war sie auf der Höhe der Kunst. Vor allem das [illegible] Spiel und die [illegible] Darstellung [illegible] bewiesen, dass die Künstlerin [illegible] [illegible] und die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] alter Theaterfreunde [illegible] [illegible] [illegible]

Operette. Vor ausverkauftem Hause ging am [illegible] des Monats [illegible] Operette „[illegible]“ [illegible] [illegible] neuer Einstudierung über die Bühne des Alten Theaters. [illegible] [illegible] dass es noch immer [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Handlung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Werk zum [illegible] gefunden hat.

Auch die Musik [illegible] [illegible] dieser [illegible] Haltung des [illegible] Werkes [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Ouverture wird das [illegible] [illegible] [illegible] angeschlagen, [illegible] im Verlaufe des Abends [illegible] [illegible] [illegible] zu hören. [illegible] [illegible] Wiederholung [illegible] [illegible] [illegible] Terzett im ersten Akt, das [illegible] im zweiten [illegible] [illegible] zusammengehalten, und vor allem auch das [illegible] Terzett über das [illegible] [illegible] Akte. Alle diese Nummern hatten einen durchschlagenden Erfolg.

[illegible] dass sich auch die Darsteller in der Gestaltung ihrer [illegible] grössere Mässigung auferlegen müssen als in vielen anderen [illegible] und [illegible] Wir dürfen anerkennen, dass es auch den meisten [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Wir müssen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in der Mässigung etwas zu weit und zwar nicht [illegible] [illegible] [illegible] der Gesellschaft erscheint. Wir müssen sagen, dass sie diesmal dem Auge mehr bot als dem Ohr, denn sie sah [illegible] frisch aus, sang und vor allem

[illegible] Viel resoluter entledigte sich Frl. [illegible] ihrer anspruchsvollen Aufgabe. Ihre Stimme, die im Anfang etwas [illegible] [illegible]

Zum Schlusse wollen wir der Operette noch wünschen, dass das Publikum [illegible] und die folgenden Aufführungen recht zahlreich besuche. [illegible]

Dritter Gesellschaftsabend der Litterarischen Gesellschaft in Leipzig am [illegible] November [illegible]. [illegible]

[illegible] in Schnitzlers und Altenbergs Poesien hat ihm auch den reichsten Beifall eingetragen. [illegible]

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. Der Pianist Herr Emil Kronke giebt am 4. Dezember im Verein mit Konzertmeister Petri, Julius Klengel, Herrn Kammersänger Scheidemantel und dem Pianisten Walter Bachmann einen Griegabend im Krystallpalast.

— Der geniale Baritonist Dr. Felix Kraus wird im Laufe des Dezember hier noch dreimal auftreten, zunächst im Gewandhause, wo er nur Schubertsche Kompositionen zum Vortrag bringen wird, ferner wird er in einer Kammermusiksoiree einige Brahmssche Lieder singen und endlich noch im Verein mit Herrn Arthur Nikisch einen eigenen Liederabend veranstalten.

Dresden. In der Ressource der hiesigen Kaufmannschaft sang die Koloratursängerin Mary Howe. Dr. Felix Kraus aus Wien hatte dort, wie überall, wo er auftritt mit dem Vortrage Schubertscher und Schumannscher Kompositionen einen sensationellen Erfolg.

Dem heutigen Heft unserer Zeitschrift liegt ein Prospekt (Dr. med. GEORG AVELLIS, Der Gesangsarzt) der Buchhandlung von Johannes Alt in Frankfurt a. M. bei.

— Am 17 Dezember wird die Ehrlichsche Musikschule hier den Geburtstag des nunmehr 80jährigen Komponisten und Schriftstellers Ferdinand Gleich durch einen grossen Vortragsabend festlich begehen Dem Vernehmen nach wird das Programm hauptsächlich Werke des Gefeierten enthalten. Es dürfte demgemäss den Kunstfreunden ein interessanter Abend bevorstehen.

Das Künstlerpaar Lehmann Osten von hier wird einem ehrenden Rufe des unter Leitung des Herrn Musikdirektor Friedrich Hessler stehenden „Deutschen Singvereins" zu Prag Folge leisten und dort in einem grossen Konzerte am 2 Dezember im Saale des Rudolphinums mehrere Kompositionen für zwei Klaviere zum Vortrag bringen.

Dessau. Die hiesige Liedertafel brachte am 14 d Mts. zur Feier ihres 75jährigen Bestehens Mendelssohns „Antigone" zur Aufführung

— Der Pianist Rummel erzielte vorige Woche in einem Abonnementskonzert der hiesigen Hofkapelle einen ganz ausserordentlichen Erfolg mit dem Weberschen Fmoll-Konzert

München. Das II. Kaim Konzert brachte als interessante Novität Tschaikowskys „Symphonie pathétique" Hmoll). Als Solistin trat Frau Marie Brema auf; sie sang die Arie aus Gounods „Königin von Saba"

Meiningen. Am 22 November gelangte unter Generalmusikdirektor Steinbachs Leitung Bachs nur selten gehörte Johannis-Passion zur Aufführung Die Partie des Christus sang Herr Dr Felix Kraus.

Zittau. Am 5 November gab die hiesige „Liedertafel" ihr erstes Winterkonzert, das für den strebsamen Gesangverein, der unter Leitung seines Dirigenten Kurt Hofmann vortreffliches leistete, einen vollen Erfolg bedeutete Als Solisten waren Frl Ida Zimmermann und Herr Kammersänger Edmund Glomme, beide aus Dresden. gewonnen worden. Beide wurden verdientermassen durch reiche Beifallsspenden geehrt, besonders erfreute Herr Kammersänger Glomme, der hier schon längst hochgeschätzt wird, durch die Vortrefflichkeit seiner stimmlichen Mittel und seines Vortrages. Der erste Teil des Konzerts enthielt Männerchöre und Sologesänge die zweite brachte Heinrich Hofmanns grosses Chorwerk mit Solo und Orchester „Johanna von Orleans", das eine sehr lobenswerte Wiedergabe erlebte. s.

Theater (Oper).

Dresden. An der hiesigen Hofoper gastierte am Freitag Frl. Schacko von Frankfurt a. M. als „Gretel". Am Sonntag zuvor hatte Frl. Osborne vom Leipziger Stadt-

theater als „Mignon“ für das erkrankte Frl. Wedekind dort gesungen und sehr gut gefallen.

— Richard Heubergers „Struwelpeter“ soll Ende Dezember zum erstenmale in Scene gehen.

— Die Erstaufführung von Bungerts „Odysseus' Heimkehr“ ist für den Dezember in Aussicht genommen.

Berlin. „Cavalleria Rusticana“ erlebte jüngst ihre 200. Aufführung am königl. Opernhaus.

Chemnitz. Die „Meistersinger“ werden demnächst auch hier ihre erste Aufführung erleben.

Karlsruhe. „Der Flutgeist“ lyrische Oper in 3 Akten von Paul und Lucien Hillemacher. Text von Louis Gallet nach einer Erzählung des George Sand und Paul Meurice, gelangte hier unter Mottl's Leitung und mit Frau Mottl in der Titelpartie, einer Hosenrolle, zur ersten Aufführung, das Publikum blieb zu Anfang ziemlich kalt, erwärmte sich aber dann für die ausserordentlich farbenprächtige Orchestrierung und den feinsinnigen Gehalt dieser Komposition zu lebhaftem Beifall. Zahlreiche Franzosen waren im Theater anwesend.

Königsberg. Frau Ada Adiny beendete ihr glänzend verlaufenes Gastspiel mit Tristan und Isolde und errang sich als Isolde einen ganz ungewöhnlichen Erfolg: sie wurde gegen 30 mal hervorgerufen.

Neapel. Die dreiaktige Oper „Musqueton“ von Francesa Saccanti, Text von Cemarena, hatte am Rossini-Theater einen ausserordentlichen Erfolg.

Rom. Die Firma Riccordi & Co. hat Puccinis neue Oper „Tosca“ käuflich erworben und wird sie hier zur Aufführung bringen.

Paris. Vierzehn Tage nach der Grossen Oper hat nun auch die Opéra comique Mozarts „Don Giovanni“ mit grossem Erfolg herausgebracht.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Der hiesige Hofschauspieler Adalbert Matkowsky gastiert zur Zeit in Dresden an einer Reihe von Abenden als Heinrich in Wildenbruchs Drama „König Heinrich“.

— Ein neues Lustspiel „Dr. Schmidt“ ist vom Schillertheater erworben worden.

— Das Schillertheater brachte am 10. d. Mts. eine wohlgelungene Aufführung des Schillerschen „Demetrius" in der Bearbeitung von Otto Sievers.

Das Theater des Westens bringt als nächste Novität „Schiedsmann Hempel" von J. Keller und L. Herrmann zur Aufführung.

— Das hiesige Thaliatheater brachte zwei neue Stücke, „Das Wetterhäuschen" von Adrian Ross und Maxime Boucherous „Zwei Schwiegersöhne", zur Aufführung, von denen nur das erste, ein allerliebstes lever de rideau, ungeteilten Beifall fand.

— Arthur Schnitzlers „Freiwild" fand am Deutschen Theater eine recht beifällige Aufnahme.

Paul Hervieus „Ehefesseln" wurden im Residenztheater entschieden abgelehnt.

Kopenhagen. Gerhard Hauptmanns „Weber" errangen im Dagmartheater letzthin grossen Beifall.

Lübeck. Ein neues soziales Stück von T. Szafronski, „Das höchste Gesetz", erregte bei seiner Aufführung grosses Aufsehen.

Frankfurt. Calderons „Richter von Zalamea" gelangte im hiesigen Schauspielhause neueinstudiert zur Aufführung.

München. Der Hofschauspieler Stury erlitt bei einer Aufführung der „Räuber" am Hoftheater im 4. Akt einen Ohnmachtsanfall, der Vorhang musste fallen.

Personalien.

Wie wir hören, hat sich das beliebte Mitglied der Leipziger Oper, Frl. **Toula**, vor einigen Tagen mit dem Architekt Wünschmann verlobt.

Die Wiener Sängerin Frau **Ehrenstein** ist für die Fastensaison an die Mailänder Scala engagiert.

George Beer, ein Neffe des Komponisten, ist in Berlin gestorben.

Die Nachricht, dass der Wiener Schauspieler **Karl Fuchs** psychisch erkrankt sei, wird in Wiener Blättern widerrufen.

Die Schauspielerin **Minna Robert** stürzte sich in Abbazia ins Meer und ertrank.

Amalie Materna, die bereits vor drei Jahren aus dem Verbande der Wiener Hofoper ausgeschieden war, hat nunmehr ihr Gesuch um vollständige Pensionierung eingereicht und auch genehmigt erhalten.

Siegmund Lautenburg, der Direktor des Berliner Residenz- und Neuen Theaters, feiert am 16. Dezember sein 25jähriges Bühnenjubiläum.

Prof. **Erich Schmidt** soll, wie das Berliner Tageblatt hört, sein Richteramt in der Kommission für den Schillerpreis niedergelegt haben, weil der Kaiser den Vorschlag, Gerhard Hauptmanns „Hannele" preiszukrönen, nicht angenommen habe.

Frau **Ellen Gulbranson** hat dieser Tage auch in einem Dresdner Symphonie-Konzert gesungen.

Prof **Julius Stockhausen** hat nach erfolgter glücklicher Heilung seines Augenleidens den Gesangunterricht wieder aufgenommen.

Der hervorragende Historiker Prof **Alexander Brückner** ist am 16. November in Jena gestorben.

Eleonora Duse hat sich dem Neuen Theater in Berlin zu einem sechsmaligen Gastspiel für Anfang Dezember verpflichtet.

Die Sängerin Frl. **Molnar**, Tochter des Altenburger Hofkapellmeisters, ist nach Aachen engagiert worden.

Der Hofschauspieler **C. Porth** hat sich nach 44jähriger Thätigkeit vom Dresdner Publikum verabschiedet.

Lilly Lehmann veröffentlichte in der Beilage des „Berliner Tageblattes" kürzlich einige beachtenswerte Essays über Bayreuth in den Jahren 1876 und 1896.

Verschiedenes.

Aus Mailand schreibt man. Verdi wird sein neues Werk „König Lear" bis zum Herbst 1897 vollendet haben.

- Im Stadthause von Genua wurde letzthin die Urne geöffnet, welche Paganinis Geige enthält, um an derselben zwei neue Saiten zu befestigen. Sodann spielte der berühmte Geiger Leandro Campanerie auf dem alten Instrument Paganinis „Campanella", Schuberts „Ave Maria" und Bazzinis „Grande Etude" unter begeistertem Beifall.

Der Schillerpreis ist diesmal an Ernst von Wildenbruch verliehen worden. Der Dichter hat die Hälfte des Betrages von 6800 Mark der Schillerstiftung überwiesen.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 11.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILD's VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
Ostraallee 13.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, [illegible]
empf. sich zur Mitw. in Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road.
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Hohestr. 26 b. I

Margarethe Petersen
Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 121.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

[illegible]

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist.
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
Leipzig, Mühlgasse 4.

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
[illegible]
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41.
Konz.-Vertr.: Südd. Konzertdirektion, München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirstück:
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. [illegible]

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin
Frankfurt a. M., Haubstr. 15, II
Vertreter: H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Violoncello
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung:
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Spezialfächer: Gesang.
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. — Repertoir aller
modernen u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
[illegible]

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, [illegible]

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Runge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 6.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile

Dr. Victor Schweizer
Leipzig
Hospitalstr. [illegible] I

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Dorrienstr. 13.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin.
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Rohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinstrasse.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannesplatz 18, III.

Louise Ottermann
Sopran. Reiches, festes Repertoire f. Orator. und u. Lied.
Dresden-A., [illegible]
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Mersbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Lessingstrasse 21, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Nürnbergerstrasse 13.

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Pforzheim[illegible]
Schulberg.

Luise Geller
[illegible] Mezzosopran [illegible]
[illegible] und Oratorien[illegible]
Magdeburg, Moltkestr. 7
Konz.-Vertr.: Eugen Stern,
[illegible] Magdeburgerstr. [illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 46, II.

Johannes Snoer
[illegible] am Theater
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible]
[illegible]

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt),
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse [illegible]

Anna Stephan
[illegible]
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt- und Mezzosopran
Konz.-Vertr.: H. Wolff,
Berlin W. [illegible]
Frankfurt a. M., [illegible]

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 14, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 31

Johannes Cotta
[illegible]
[illegible] dramatischen [illegible]
Deklamation, [illegible]
Altenburg S.-A.,
Querstr. 21

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 122c, Gartenhaus III

Amélie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
[illegible] Weimar,
Grundstedterstr. 21
[illegible]

Lilli Marcala
Sopran. Konz.- u. Oratoriensängerin. Gesanglehrerin.
Berlin W.,
Neue Winterfeldstr. 10, II
Konz.-Vertr.: Eugen Stern

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran. Gesanglehrerin.
Leipzig, Kaiser Wilhelm-Str. 9 part.

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran)
Wiesbaden
Vertr.: Eugen Stern, Berlin

Leipzig, den 8. Dezember.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. / für den litterarischen Teil Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12620), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1875.

Heft 11.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Altes Theater. (11 November 1896.) „Der Troubadour". Die alte Verdische Zugoper hatte am Mittwoch ein zahlreiches Publikum ins „Alte Theater" gelockt. Gehören Besprechungen von Opernvorstellungen im alten Hause auch nicht gerade zu den angenehmsten Pflichten eines Recensenten, so ist doch über den Verlauf dieser Troubadouraufführung im allgemeinen erfreuliches zu berichten. Neu war Herr Krämer in der Titelrolle. Sein Manrico ist wohl mit das Beste, was der Künstler uns bisher geboten hat. Wie schade, dass die Qualität seines Organs und seine Gesangsmanier in keinem Verhältnis stehen zu der Intelligenz, dem hohen künstlerischen Ernst und der Noblesse in Spiel und Auffassung. Immerhin erzielte Herr Krämer mit dem Vortrage des Ständchens, des Miserere und besonders der Stretta einen schönen Erfolg, die Höhe war stellenweise von beachtenswerter Tonfülle und Klangschönheit. Könnte sich der Sänger denn nicht noch zu einem gründlichen Tonbildungsstudium entschliessen? Das allerdings stark verbildete Stimmmaterial ist ja unleugbar vorhanden und bedürfte vielleicht nur einer nochmaligen gründlichen und besseren Schulung. Das Gleiche möchte ich Herrn Immelmann anempfehlen. Trotz des schönen, in der Höhe wahrhaft glänzenden und kraftstrotzenden Materials konnte sein Luna in keiner Beziehung einen Genuss gewähren. Ausser den Willkürlichkeiten in Bezug auf Ausschmückungen und Verzierungen in seiner Arie fiel mir vor allen Dingen die musikalische Unsicherheit und Nonchalance des Sängers auf, überall vermisste ich Schwung, Feuer, Auffassung, vieles wurde geradezu schülerhaft gesungen, die schönsten Effekte dieser Bravourpartie par excellence wurden einfach ausser acht und fallen gelassen. Eine ganz vorzügliche Vertreterin der Azucena besitzen wir in Frl. Beuer, der sympathische, warme Klang ihres schönen Organs und ihre ausgezeichnete Darstellung der Zigeunerin fanden denn auch den verdienten Beifall beim Publikum. Frau Baumanns Stimme klingt im alten Hause immer noch sehr gut, ihre musikalische Unsicherheit war leider die gleiche, im neuen Hause an ihr für uns schon gewohnte. Herrn Neidels Organ kam der kleine Raum ebenfalls sehr zu statten, neu und lobenswert war auch die Ines des Frl. Stöckicht, die jedesmal unvorteilhaft aussieht, weil sie das Schminken offenbar noch nicht recht versteht. Herr Porst hatte mit dem widerspenstigen Hausorchester seine liebe Not, man sah es deutlich, wie ihm mehreremale, um mit dem Heiratsvermittler Kezal zu reden, „vor Zorn die Galle schwoll".

Rob. West.

Neues Theater (14. Oktober 1896). „Die Walküre". Man muss es der Direktion Stägemann nachrühmen, dass sie gerade in letzter Zeit redlich bemüht war, uns durch die Gastspiele verschiedener auswärtiger Kunstgrössen einige besondere Genüsse zu bieten, freilich nicht ohne auch von uns ein gewisses Äquivalent in Gestalt der erhöhten Eintrittspreise zu fordern. Dem Auftreten der Wedekind, Mallen und Adiny folgte diesmal ein einmaliges Gastspiel der Bayreuther Brünnhildensängerin Frau Ellen Gulbranson aus Christiania. Die Ansichten über diese hochbedeutende Künstlerin gingen in der hiesigen Tagespresse sehr auseinander. Ich kann hinsichtlich der schönen Stimmmittel und des bedeutenden Könnens der Sängerin nur auf das schon in No. 9 der „R. K." ge-

[illegible] Deklamation und Phrasierung gelang [illegible]

Busstagsaufführung des Riedelvereins. [illegible] und [illegible] oft vergeblich in uns ankämpfen. [illegible] Chor und [illegible]

hat uns, wir gestehen es, sehr interessiert. Dazu sind wir ja fast alle Weltkinder genug, dass es uns leicht [illegible] zu sehen, wie eine so bedeutende Natur sich mit der Religion öffentlich abfindet. Liszts Wesen ist durch den modernen Begriff Temperament am besten charakterisiert. [illegible]

[illegible]

[illegible] der Leitung des Herrn Dr. Kraus erinnern? An den [illegible] ein Ansporn für den Künstler sind solche [illegible] und auch die Partner des Quartetts aus Leipzig Frl. Emma [illegible] und Herr [illegible] und Frau [illegible] aus Magdeburg werden dies [illegible] anerkennen.

Dr. Martin Seydel.

Neues Theater. [illegible] November [illegible] „Fidelio". [illegible] Beethovens Fidelio [illegible]

R. [illegible] West.

IV. Liszt-Vereins-Konzert. Modern, sehr modern im wahren Sinne des Wortes war das Programm des IV. Liszt-Vereins-Konzerts gehalten. Meister Liszts „Prometheus", der in wohlgelungener Wiedergabe das Konzert eröffnete, [illegible] den nachfolgenden, wenigstens für Leipzig sämtlich noch unbekannten Kompositionen gegenüber, wie

[illegible] Merkwürdiges [illegible] Vortragen. Im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stand neben dem [illegible] Richard Strauss [illegible] [illegible]

[illegible] Richard Strauss wurde am Schlusse des [illegible] gerufen.

[illegible]

III. philharmonisches Konzert [illegible]

[illegible]

[illegible] Parallele, die die allgemeine Wirkung des [illegible]

[illegible] Hierin ist ein gutes Stück Theorie der Programmmusik enthalten und Stoff genug zum Nachdenken. [illegible] dass die Musik die [illegible] [illegible] Idee der [illegible]

[illegible]

[illegible] Meinung nach fast bei allen [illegible] nur das Rückgrat, nur die [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Dr. [illegible]

Die Erstaufführung des „Flutgeist" von Gebr. Hillemacher am Karlsruher Hoftheater.

Am 7. November 1896.

Wiederum hat sich der unermüdliche Mottl das Verdienst der allerersten Aufführung einer neuen Oper erworben. Wiederum! und es soll die Aufgabe eines später folgenden Specialartikels bilden, seine künstlerischen Grossthaten in dieser Beziehung eingehend zu würdigen. Die Aufführung des „Flutgeistes" von den Gebrüdern Hillemacher reiht sich ihnen in jeder Beziehung würdig an: liebevollste Sorgfalt des Studiums bis zur vollkommensten Freiheit der künstlerischen Ausführung, eine scenische Ausstattung, die ganz der Vornehmheit des berühmten Theaters entsprach, ein Ensemble, das bei jedem unparteiischen Hörer helle Freude entfachte und die begeisterte Anerkennung der Komponisten und fremden Hörer natürlich erscheinen lässt: diese schönen Vorzüge bildeten auch diesmal die Kennzeichen der Karlsruher Erst-Aufführung. Wenn ihr ein voller Erfolg für die Komponisten versagt blieb, so trug, wie immer in solchem Falle, das Textbuch der Oper die Schuld. War es klug, den Geist Marschners zu beschwören und seinem Heiling eine Gegenfigur zu schaffen? Es ist die alte Geschichte: ein Geist jener Scharen, welche die Dichterphantasie im Verein mit dem Aberglauben des Volkes in die Elemente versetzt, liebt ein Menschenkind und strebt nach seiner Gegenliebe. Aber das Mädchen liebt schon einen andern, der arme Geist muss vor Liebe vergehen, nachdem er allmählig seine Rachegedanken aufgegeben und edelmütig das Paar seinem Glücke überlassen hat. Ein ganz unglücklicher Zug des Textes ist die Verwandlung des Flutgeistes in die Gestalt des im Sturme vom Meere verschlungenen jungen Schiffers Meerowig, der im Hause des alten Schiffers lebte und von Franzine — so heisst die vom Geist begehrte Schöne — schwesterlich geliebt wurde; mindestens dürfte diese Verwandlung sich nicht sichtbar vollziehen. Wozu eine Figur auf die Bühne bringen, die nach momentanen Eingreifen in die Handlung auf Nimmerwiedersehen gleich beim Anfang des Stückes entschwindet und dem Gang der Handlung nur Wirrsale schafft? Ist der oft bewährte Scharfblick französischer Komponisten für gute Textbücher im Schwinden begriffen und droht ihnen Gefahr, in jene Blindheit zu verfallen, welche trotz Richard Wagner immer noch das Gebrechen der deutschen Komponisten ist? Das Buch des „Flutgeistes" ist schwach. Die ohnehin dürftige Handlung wird durch endlose Zwiegespräche aufgehalten, die sicher der Erinnerung an Wagner ihren Ursprung verdanken. Aber wenn dieser Meister in den grossen Duetten des „Holländer", „Lohengrin", „Tristan" trotz des scheinbaren Stillstandes der Handlung den Knoten des Dramas schürzt, so fehlt diese Kunst dem Hillemacherschen Buche ganz. Die Fäden der Handlung sind zu dünn und durchsichtig, um sich zu einem Knoten vereinigen zu lassen, der Versuch, eine gewaltsame Verwirrung durch den Hass des Vaters gegen den Geliebten Franzines zu schaffen, misslingt total und so verfällt das Textbuch der Langeweile, jenem Kardinalfehler, den auch die beste Musik nicht verwischen und auszugleichen vermag. Und die Musik der Gebrüder Hillemacher verdient aufrichtiges Lob. Sie hält sich fast ganz frei von Anlehnungen, schmiegt sich eng den Situationen an, schildert mit Kraft und Energie die Vorgänge auf der Bühne, ja macht oft genug die Schwächen der Handlung durch Reichtum der Stimmungen vergessen, ist trotz ihres Doppelursprungs von einheitlichem Charakter, mit einem Worte überaus talentvoll. Die vorzügliche „Mache" versteht sich bei den französischen Komponisten von selbst. Sie sind überall Meister der Form, beherrschen die instrumentalen Mittel mit souveränem Können, so vorzüglich, dass sie die Hörer geradezu blenden mit ihrer Kunst. Aber dies alles, um eine so dürftige Handlung künstlich reicher zu machen! Die Oper gleicht dem Blumengarten im „Parsifal". Die Musik zeigt uns exotische Gewächse, herrliche melodische Blumengewinde von bezaubernder Pracht und am Schlusse stürzt bei der Erinnerung an den dramatischen Kern des Stückes die ganze Herrlichkeit zusammen und zeigt uns eine trostlose Öde! Wie schade! denn die beiden talentvollen

Komponisten haben es wirklich mit der Kunst ernst gemeint. Möge ihrem schönen Streben bei der nächsten Oper ein treffliches Textbuch beschieden sein, dann wird ihre Muse auch mehr vom Blick über das Ganze beeinflusst werden. Diesmal verfiel sie zu sehr in Einzelschilderungen, die oft des künstlerischen Zusammenhangs trotz der Einheitlichkeit der Musik entbehren. Mosaik! In der Aufführung stand im Vordergrunde des Interesses die Darstellung der Titelrolle durch Frau Mottl. Es hat mich noch nie eine Künstlerin bei der ersten Begegnung angenehmer überrascht als dies ausgezeichnete Talent. Offen gestanden auch mich haben gewisse Hetzereien voreingenommen. Wenn einem immer und immer wieder versichert wird, dass eine Künstlerin die andere treffliche „verdrängt" habe, um sich „gewaltthätig" in eine Position zu bringen, die ihrem „künstlerischen Vermögen" nicht entspricht, so muss auch das objektivste Urteil gefährdet werden. Aber wie glänzend hat Frau Mottl ihre Gegner geschlagen, wie hat sie im Sturme die Anerkennung aller derer erobert, die sich weder von „Hass noch Liebe" den Blick trüben liessen. Zugegeben die Stimme der Frau Mottl ist nicht von gewaltiger Grösse, aber sie ersetzt durch Lieblichkeit und treffliche Schulung weit alles, was sie etwa an Kraft entbehrt. Frau Mottl ist eine geborene Bühnenkünstlerin, ihre Kunst der Darstellung ist bei jener Natürlichkeit des Ausdrucks, jetzt schon, angelangt, welche die höchste zu erstrebende Eigenschaft aller dramatischen Darstellung bilden muss. Frau Mottl ist ganz das, was sie sein will, in unserem Falle ganz „Flutgeist", und es ist keine Übertreibung, wenn man ihre Leistung mit dem Wortspiel charakterisiert eine Flut von Geist! ohne Bild entzückend und rührend. Ich bin höchst gespannt auf ihre Elsa und Elisabeth, auch das Evchen werde ich mir nicht entgehen lassen. Die übrigen Partien sind wenig geeignet, künstlerische Vorzüge in die rechte Beleuchtung zu rücken, doch kommt ihnen allen das Lob zu, in trefflicher Weise sich zu einer Gesamtleistung vereinigt zu haben. Fräulein Noe, die Darstellerin der Franzine, ist ein frisches Talent von aussergewöhnlichen Spieleigenschaften, Frl. Tomschick Cyane eine sehr stimmbegabte Sängerin von vornehmer Art. Herr Porkorny machte mit seiner schönen Stimme einige Unbeholfenheiten der Darstellung völlig wett, ganz trefflich aber, ohne Einschränkung des Lobes, brachten die Herren Nebe (Vater Andreas) und Bussard ihre episodischen Partien zur Geltung. Das ganze Ensemble war wie aus einem Guss und das Orchester verlieh ihm den Glanz einer herrlichen instrumentalen Fassung. Mottl, wie immer ganz Feuer und Hingebung, leitete die Aufführung in genialer Weise.

Wie bescheiden er dem äusseren Erfolge ausweicht, zeigte sein Nichterscheinen, trotz der stürmischen Rufe. Glücklich ein Theater, das einen Mann sein eigen nennt, dem seine Kunst alles, der äussere Erfolg nichts ist. Die Regie bewährte sich trefflich. Namentlich das Arrangement des zweiten Bildes am Meeresgrund und die Gestaltung der Chorscenen zeugten von hervorragendem Geschick und dem künstlerischen Streben, auch den Chor am Gange der Handlung natürlichen Anteil nehmen zu lassen.

Prof. Martin Krause.

Zur Charakteristik des Hans Sachs.

Von Robert West

(Schluss.)

Dieser zweite Sachs ist so recht der eigentliche Zwillingsbruder des edlen Kornenfürsten König Marke. Durch seine geistige Bedeutung wird er hier zur Hauptfigur der ganzen Handlung seine innerste Herzensneigung zu Evchen und seine Entsagung zu Gunsten des Ritters Walter von Stolzing stempeln ihn, gleich Marke, zum Helden der Resignation der in dem ganzen Drama unser Hauptinteresse unwiderstehlich in Anspruch nimmt und fesselt. Beredter aber noch als Chamberlains auf authentischen Quellen beruhendes Zeugnis, spricht Wagners Dichtung selbst zu uns. Stellen, wie diejenigen im dritten Akt:

„Mein Kind:
Von Tristan und Isolde
Kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug und wollte
Nichts von Herrn Markes Glück. —
S' war Zeit, dass ich den Rechten fand
Wär' sonst am End' doch hineingerannt."

mit dem in Wagners Tondramen einzig dastehendem Selbstplagiat des Liebesthemas aus „Tristan und Isolde", des tieftraurigen Motives der Markeklage, und ferner Sachsens poetisches Selbstbekenntnis im Quintett, dem Höhepunkt des dritten Aktes.

„Vor dem Kinde lieblich hehr
Mocht' ich gern wohl singen;
Doch des Herzens süss Beschwer
Galt es zu bezwingen.
S' war ein schöner Abendtraum:
D'ran zu deuten wag' ich kaum."

sprechen doch wahrlich deutlich genug für Sachsens wahre Herzensneigung zu Evchen Pogner und lassen uns den ohnehin schon so sympathischen Schusterpoeten als die leuchtende Kernfigur der Handlung, als den Heros der Entsagung, der Selbstüberwindung erscheinen. Hier nur von einem halb mutwilligem Tändeln des alten Mannes, der an Heiraten überhaupt nicht mehr denkt, mit Evchen zu sprechen, ist ebenso unvernünftig wie frivol. Die trojanischen Greise auf dem Skäischen Thore, die da beim Anblick der Helena in senile Verzückung geraten, haben etwas Widerliches, Abstossendes an sich.

Das Gleiche würde von einem wirklich alten Hans Sachs zu gelten haben. Dass der historische Nürnberger Poet noch im höchsten Alter ein junges Weib freite, hat hiermit nichts zu thun. Nur in dem gleichen Lichte, in welchem uns König Marke erscheinen soll, als rüstiger, wenn auch nicht mehr ganz in der Blüte des kräftigsten Mannesalters stehender Nebenbuhler des Junkers Stolzing kann uns Sachs Bewunderung und wahres Interesse einflössen. Es darf dem Zuschauer durchaus nicht von vornherein als ausgemacht und selbstverständlich erscheinen, dass Sachs von der Konkurrenz mit dem Ritter zurücktritt, dieser Vorsatz muss vielmehr langsam in Sachsens Seele, gleichsam vor unseren Augen, heranreifen, um dann endlich die herrliche Frucht zu zeitigen, um zu gipfeln in der grossen, herrlichen, kühnen That der Entsagung, die der Bayreuther Meister in allen seinen Dramen vom Holländer bis zum Parsifal predigt und von allen seinen Helden begehen lässt. Es liesse sich hier noch vieles anführen, was indessen in den Raum einer kurzen Charakterstudie wenig hineinpassen würde. Ich glaube freilich schon zur Genüge, wenigstens für einen jeden denkenden Leser, dargethan zu haben, dass eine Auffassung, wie sie unser Schelper dokumentiert, grundfalsch und absolut ungerechtfertigt ist. Wie ich Gelegenheit hatte, mich zu überzeugen, steht er denn auch mit seinem greisenhaften Schusterpoeten, wenigstens unter den bedeutenderen Sachsvertretern, ganz allein und vereinzelt da. Man wende nicht ein, dass Wagner ja selbst durch jenes zu Beginn meiner Betrachtung angeführte Lob Schelpers Sachs als nahezu mustergiltig und einwandsfrei bezeichnet habe, zunächst bleibt es ja noch dahingestellt, ob Herr Schelper den Sachs schon damals in dieser alten Maske gab. Die Hauptsache ist aber, dass Wagner zu jener Zeit bei dem notorisch noch mangelndem Kunstverständnis, welchem er damals überall bei seinem Publikum und leider auch bei seinen Künstlern begegnen musste, sich naturgemäss schon glücklich schätzen konnte, in Otto Schelper einen Mann von seltener künstlerischer Individualität und Fähigkeit gefunden zu haben, dass ihm also, gegenüber den zahlreichen guten Eigenschaften dieses Sängers, ein derartiger Mangel in der Auffassung weniger auffällig erschienen sein mag. Seither sind aber mehr denn 20 Jahre verflossen, die bedeutendsten Sänger haben den Sachs zu ihrem geistigen Eigentum gemacht, unser Schelper aber ist der alte geblieben. Was ein Gura, Reichmann, Plank, Scheidemantel und Bachmann in der Schule Bayreuths gelernt haben,

ist an ihm spurlos vorübergegangen. Mit eigensinniger Zähigkeit hält er an seiner Auffassung fest, die den guten Leipzigern natürlich immer noch als etwas unweigerlich Musterhaftes erscheinen will, mir aber bei aller gewaltigen Hochachtung vor Schelpers Künstlertum pedantisch, kleinlich und zopfig vorkommen muss. Ist das der Sachs, wie ihn Wagner sich gedacht? Der Mann mit dem treuen, grossen, offenen Herzen, dem weiten Blicke, der Dichter und Denker, dem es gelingen konnte, dem Junker von Stolzing und mit ihm auch uns achtunggebietende Ehrfurcht einzuflössen vor der schlichten Grösse der Meistersingerdichtung, der vergilbte Foliantenweisheit und die starren Regeln der Tabulatur in so herrlicher Weise zu beleben und zu kommentieren weiss, wie dies Sachs dem [Ritter] gegenüber thut? Freilich trifft die Schuld hier Herrn Schelper am wenigsten, der Rotstift hat sein Mögliches gethan, um gerade von den herrlichen Lehren Sachsens an Stolzing, die ein so helles Licht auf den Charakter des Schusters werfen, so gut wie nichts überzulassen. Es ergeht Sachs hier scheinbar, wie den Gelehrten, von denen Mephisto klagt, dass sie das Beste, was sie wissen können, den Buben doch nicht sagen dürfen. Was Herrn Schelper bei uns in Leipzig von seinem Sachs übriggeblieben ist, reicht gerade für ihn hin, uns das wohlgelungene Bild eines deutschen Spiessbürgers von echtem Schrot und Korn à la Stadinger vor Augen zu stellen, trocken, nüchtern, unpoetisch, selbst in seinem Humor noch gequält, kurz ein Zerrbild des wahren Hans Sachs der Wagnerschen Dichtung. Aber wie gesagt, ich schiebe die Schuld an diesem schweren Unrecht, welches Wagnern bei uns geschieht, zum grössten Teile der strichwütigen Regie in die Schuhe. Ad vocem „Striche“ will ich etwaigen Interessenten nur verraten, dass ich bei der letzten Aufführung der Meistersinger in Leipzig nicht weniger als 23 Striche zählte, davon allein 16 im dritten Akt, und zwar fast sämtlich die Sachspartie betreffend — die grossen, höchst melodischen Gesangsstellen „Die Hoffnung lass' ich mir nicht mindern“, „Das waren hochbedürft'ge Meister“, „Die Meisterregeln lernt bei Zeiten“, musikalische Höhepunkte der Scene Sachs-Stolzing fehlten gänzlich, die beiden Anreden Sachsens „Wenn ihr die Kunst so hoch schon ehrt“ und „Verachtet mir die Meister nicht“, mit ihrem prophetisch kühnen Aufschwunge am Schlusse waren bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt usw. Einen unglaublichen Unsinn ergiebt z. B. der Strich nach den Worten Walters „Wer war es, der die Regeln schuf?“ Statt der Antwort „Das waren hochbedürft'ge Meister“ springt Sachs einfach auf die Worte über „Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann“. Wenn man schon diesen unsinnigen Strich macht, sollte man sich doch wenigstens die Mühe geben, für „ihr“ das Wort „ihnen“ zu substituieren, damit Sachs nicht in den Verdacht gerät, ein ungrammatisches Deutsch zu sprechen. O, horrible! O, horrible! Most horrible! Doch genug davon! Die Regie möchte ich noch fragen, warum der in Nachsinnen versunkene Walter nach dem Abgange der beiden Frauen aus der Kirche sich nicht nach Vorschrift in den Singstuhl setzt, gerade dadurch veranlasst er doch den David zu seinem Zuruf „Fanget an!“ Das Platznehmen auf der für die Meister bestimmten Bank bringt doch den Lehrbuben noch nicht auf diesen Gedanken. Im übrigen bot die letzte Meistersingeraufführung das alte Bild: eine schelmische Soubrette als ehrbares Töchterlein des Goldschmieds Pogner (seit [Frl.] Marks Tagen scheint man das Evchen nun einmal in dieses Rollenfach bei uns zu rechnen), diesen selbst, trotzdem er ja ganz glaubhaft versichert, er sei in deutschen Landen viel gereist, in der Maske eines angehenden Dreissigers, ein total ohnmächtiger Stolzing, ein ungenügender [Kothner] und als Lichtpunkte der Aufführung ein annehmbarer, den erhaltenen Lorbeer vollauf verdienender Beckmesser und eine treffliche Magdalene. Geradezu pöbelhaft benahmen sich die Lehrbuben am Schlusse des ersten Aktes, ihr Schreien und Lärmen übertönte das kleine wundervolle Nachspiel vollständig.

Richard Strauss: „Aus Italien".

Symphonische Phantasie (G dur) op. 16

In der Reihenfolge der grossen Orchesterkompositionen von Richard Strauss nimmt die symphonische Phantasie „Aus Italien" eine besondere Stellung ein, insofern nämlich, als sich der Komponist mit diesem Werke vom bis dahin verfolgten Pfade der sogenannten „absoluten Musik" ab- und dem der „Programm-Musik" zuwendet, um den letzteren dann bis auf seine neueste Partitur hin nicht mehr zu verlassen. Rein äusserlich lehnt sich die Phantasie in ihrer Viersätzigkeit noch an die alte Symphonieform an, das Princip des blossen kunstgemässen Ausfüllens dieser Form mit sozusagen „abstrakt schönem" Inhalt erscheint indess bereits überwunden, es ist Musik als Ausdruck, welche wir vor uns haben. In den vier Sätzen der Phantasie sind Eindrücke musikalisch wiedergegeben, welche der Komponist unter Italiens sonnigem Himmel empfing; es sind Naturschilderungen, teils tonmalerisch fixiert, teils in Stimmungsbildern sich auslebend. Der poetische Gehalt eines jeden Satzes findet sich in dem besonderen Titel kurz angedeutet. Der

I. Satz: „Auf der Campagna"

ist ein freigeformtes Andante in G dur. Aus den die sonnige Grundstimmung des Satzes festlegenden Einleitungsakkorden, unter denen im 3. Takte besonders der Dominantakkord mit kleiner Terz charakteristisch hervorklingt und welche durch gebundene Oktavensprünge in Flöten und Harfe ein eigenartiges Gepräge erhalten, lösen sich alsbald zwei erste gegen einander konstrastierende melodische Gebilde los:

1. I. Oboe. a) I. Viol. b) etc.

welche jedoch im weiteren Verlaufe des Satzes nur nebensächlich verwendet werden, sodass weder das eine noch das andere den Charakter eines Hauptthemas besitzt. Als solches tritt vielmehr nach abermaligen ruhigen Oktavfolgen und leise in Holzbläsern und Streichern sich aufschwingenden Oktaven, durch ein kurzes riten. vorbereitet, dieses von sanft wogenden Triolen in II. Violinen und Bratschen und Harfenakkorden begleitete Thema ein:

2.

Nachdem die ersten Violinen es vorgetragen, beginnen sie es, durch das I. Horn in der Oktave verstärkt, abermals, beide Instrumente wiederholen es bis Takt 5 wörtlich und führen es in weiteren freieren 8 Takten zum Ganzschluss in Es dur. Unter Verwendung der unter 1 a und b angegebenen Nebenmotive folgt eine Überleitung zunächst nach C moll. Über pp gehaltene Noten in den Streichern spannen die Flöten wiederum ihre Oktavenbögen und gleichzeitig beginnt in den Hörnern ein Spiel mit Fragmenten aus dem nächsten Hauptthema, welches nach schneller Steigerung maestoso *ff* eintritt.

3.

Unmittelbar hieran schliesst sich, von der Klarinette „leicht bewegt“ vorgetragen, der Kodalgedanke an.

4.

Zu diesem gesellt sich in Flöten und Klarinetten Motiv 1a, worauf nach wenigen Takten in Hörnern und Violoncelli Thema 2 in der Haupttonart (G dur) erscheint, umspielt von Harfenfiguren und anmutigen, vornehmlich aus Motiv 4 entwickelten Gegenmelodien in Flöten, Oboen und Violinen. Fragmentarisch tritt im *fff* das romantische Thema 3 dazwischen, es wird unterbrochen von einem leisen Akkord in Hörnern und Fagotten (nebst dem eigenartigen Oktavensprung in Klarinetten und Flöten), setzt abermals ein und bricht in ähnlicher Weise ab. Es ist, als ob der Blick sich hin- und herbewege, zwischen der romantischen, herrlichen Landschaft und der sie überspannenden blauen Unendlichkeit. Auf murmelnden Triolen in Bratschen und Violoncelli erhebt sich in der Klarinette Thema 2, während die Violinen Motiv 1a in eigenartigem Kontrast hinzufügen. In gehaltenen Akkorden, ähnlich, wie er begonnen (auch die charakteristische Molldominante kehrt wieder) schliesst der Satz ab.

II Satz: „In Roms Ruinen“.

Es ist dies der eigentliche Hauptsatz des Werkes, sowohl seiner Anlage, wie seinem Umfange nach. Die äussere Gestaltung entspricht im allgemeinen der Form eines ersten Symphoniesatzes. „Phantastische Bilder entschwundener Herrlichkeit, Gefühle der Wehmut und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegenwart“, das sind die hauptsächlichsten poetischen Momente, welche sich in diesem Satze musikalisch ausgedrückt finden. Mit einem glänzenden Motiv, von Roms ehemaliger Pracht und Grösse erzählend, beginnt die Trompete:

5.

etc

Streicher, Holzbläser und dann auch die Hörner nehmen es auf. Nach kurzer Weiterführung unterbricht die Oboe mit einem sanfte Wehmut atmenden Seitenthema, welches auf sanft wogenden Achteln der Bratschen und Violoncelli ruht

6. Oboe.

Clarinette.

etc.

Die I. Violinen übernehmen dies Thema und im Gegenspiel mit Thema 5 entwickelt sich eine kurze, mächtig gesteigerte Überleitung nach c moll, in welcher Tonart ein zweites Seitenthema erscheint, dessen Ausdruck etwa das Gefühl der selbst in Trümmern noch majestätischen Grösse mit herben Schmerzensempfindungen vereint

7.

etc.

Die schmerzvolle Erregung weicht indess zurück vor den sonnigen Eindrücken der Gegenwart, welche das zweite Hauptthema des Satzes wiederspiegelt

6.

etc.

In sanften Klängen wird dieses Thema fortgesponnen, indem es in einem Pianissimo verhauchen will, bringen die Violoncelli und Bratschen zwei Kodalmotive

9. Vcl. b) Br

a)

unter deren Benutzung der erste Abschnitt des Satzes seinem Abschluss (in Asdur) entgegengeführt wird. In dem nun folgenden Durchführungsteil — formell bezeichnet — findet zunächst Thema 5, welches die Bratschen allein in Asdur intonieren, Verwendung. Thema 7 gesellt sich hinzu, und nachdem nach einem jäh abreissenden *ff* auch Thema 6 von den Violinen gebracht worden ist, beginnt ein kontrastreiches Spiel mit den drei Themen, das zu einem imposanten Höhepunkt in cismoll ansteigt, dann zum *pp* zurückflutet, worauf nach zwei Crescendotakten die Wiederholung des ersten Hauptthemas (Nr. 5) eintritt. Dem Thema 6 gegenüber, das in amoll wiederholt wird, sucht es sich in den Bässen zu behaupten, erst dem ebenfalls in amoll wiederkehrenden Thema 7 weicht es. Wie wonniger Sonnenschein leuchtet alsdann sanft Thema 8 in Fdur herein, das wiederum sich zum *pp* verflüchtigt und von den beiden unter 9 angeführten Kodalgedanken abgelöst wird. In breiter Schlusssteigerung werden noch einmal sämtliche Themen und Motive gegeneinander geführt, worauf das heroische Thema 5 sieghaft das Ganze krönend emporsteigt.

III. Satz „Am Strande von Sorrent“

Mannigfache, leise und lauter durcheinander schwirrende Naturlaute, wie man sie am Meeresstrande vernimmt, sind hier, gewissermassen zu tonsprachlichem Ausdruck erhoben, wiedergegeben. Das prägnanter hervortretende melodische Element des Satzes giebt, als Abglanz der von der äusseren Natur bewirkten Gemütsstimmung, die Wechselbeziehungen wieder zwischen den Schwingungen der Seele und den ewig tönenden Harmonien des Alls. Die Naturklänge, mit denen der Satz beginnt, lösen folgende Melodie in den Geigen aus

10.

etc.

Nach einer weiterhin folgenden Cello-Melodie antworten Klarinetten und Fagotte dergestalt

11.

etc.

Aus einsamem Boot klingt fern vom Meere her ein schwermütiger Gesang ans Ufer

12. Oboe. etc.

Nach dieser Episode (A moll) tritt die Melodie (10) in den Violinen wieder ein und das anmutige Bild wird mit leuchtenden Farben des weiteren ausgemalt.

Ein paar lärmende Einleitungstakte beginnen den

IV. Satz „Neapolitanisches Volksleben".

Ein humorvoller, ausgelassen fröhlicher Satz! Als Hauptthema erscheint ein all bekanntes neapolitanisches Volkslied

13. Allegro molto etc.

etc.

Von diesem leitet ein zweites (Original-) Thema

14. etc.

Viol. Hb. Viol.

zu der erst leise, wie ganz von fern, später immer deutlicher erklingenden Tarantelle über

15.

Ein verwirrend buntes Bild lärmenden Volkstrubels entwickelt sich, bei dessen Anblick unwillkürlich die Erinnerung an die hehre Stille der Campagna wach wird (Motive aus dem ersten Satze tauchen auf). Die Klänge der Tarantelle drängen sich immer mehr in den Vordergrund und leiten endlich zum Prestissimo-Abschluss des lebensprühenden Tonstückes.

Wilhelm Klatte

Musikalische Reminiscenzen-Jägerei.

Eine kritische Plauderei von Max Chop.

Dem Musikschüler wird in den ersten Stunden seines theoretischen Unterrichts, wenn der Lehrer das berühmte Kapitel von Model- und strenger oder freier Nachbildung (Sequenz im weiteren Sinne) erörtert, beim Aufsuchen eben solcher Nachbildungen nicht eingegangen sein, dass die Tonstücke selbst der klassischen Periode nur verhältnismässig wenig reine Modelle aufzuweisen haben. Wenn man diesen Suchsport weiter treibt, vor

allem, wenn man ihn übertreibt, so gerät man auf das Gebiet der Reminiscenzen-Jägerei. Unwillkürlich schärft sich die Empfindsamkeit des Ohrs für Gleichklänge oder Ähnlichkeiten, zu der rein theoretischen Übung gesellt sich die abenteuerlustige Sucht, hinter jeder aussergewöhnlichen Harmonienzusammensetzung, ja sogar hinter jedem Thema oder Motiv eine Ähnlichkeit zu wittern. Wer diesem Drange nicht bei Zeiten steuert, verfällt einem der grössten Übel unserer Zeit, der professionsmässigen Reminiscenzen-Jägerei, der Musiker, Musikschriftsteller und Kritiker zur grossen Mehrzahl in unserer Zeit verfallen sind.

Diese Krankheit, die durch Wagners Epigonen zur wirklichen Seuche ausgeartet ist, hat eine ganz natürliche Veranlassung. Wir leben wirklich in einer Zeit, in der die Originalitätsfrage im weiteren Sinne eine Rolle spielen soll, weil es Leute giebt, die bei ihrer Kopistenthätigkeit sich in ziemlicher Anmassung einen Einfluss auf die musikalische Signatur der Zeit zuschreiben, und ohne Frage förderte eine gründliche Reminiscenzen-razzia bei Mascagni hochinteressante Dinge zutage. Immerhin aber darf der prüfende Vergleich nicht zu weit getrieben werden. Man sollte den unmittelbaren Eingebungen eines richtigen Gefühls mehr folgen und sich vor allen Dingen hüten, beim leichtesten Anklang gleich von Unselbständigkeit zu reden und ans Herabreissen zu gehen. Wie oft begegnen wir bei den grössten Meistern aller Zeiten einer frappierenden Ähnlichkeit mit irgend einem anderen. Wie unendlich oft führen uns Themen aus dramatischen, symphonischen oder Konzertwerken, ihres harmonischen Ausputzes beraubt, direkt irgend einem allbekannten Volksliedlein in die Arme, das uns die Mutter lehrte, das wir als Kinder auf der Strasse sangen! Nie vergesse ich den Schrecken, den ich als junger Pianist empfand, als ich mit dem Studium von Beethovens erstem Klavierkonzert (Op. 15 in C) begann. Das zweite Thema des letzten Satzes

und die erste Strophe jenes Liedleins vom lustigen Musikanten, der einst am Nil spazieren ging, stimmten Note für Note überein. Armer Beethoven! Wie konntest du den Nimbus, der um dein gewaltiges Haupt strahlt, also trüben! Und ich sollte, einmal zur Jagd nach Reminiscenzen und Anklängen angeregt, noch manche „trübe Erfahrung“ machen an denen, die mir die teuersten waren, — an unseren Meistern.

Später, als ich einsah, dass sehr wohl zwei Tondichter denselben Gedanken ihr eigen nennen könnten, ohne von einander zu wissen, habe ich mir die gesammelten Erfahrungen aufgezeichnet und bei sich bietender Gelegenheit vergrössert. Einige sehr interessante Reminiscenzen verdanke ich, das glaube ich an dieser Stelle erwähnen zu müssen, dem mir befreundeten Komponisten Cyrill Kistler, der wie auf so manchem anderen musikalischen Gebiete, so auch hier einen erstaunlichen Scharfsinn und eine sehr umfassende Litteraturkenntnis bewies. Einige der sinnfälligsten Ähnlichkeiten aus meinem angesammelten Schatze möchte ich zu Nutz und Frommen der musikliebenden Menschheit zum besten geben. Man begegnet da manch Bedeutsamem, auch manch Kuriosem. Die grössten Antipoden finden sich oft friedfertig bei einander, Mendelssohn und Richard Wagner, der moderne Operettenkomponist und der gregorianische Choral, das triviale Bänkelsängertum und „Parsifal“.

Kennern des gregorianischen Chorals schwebt das „Praesulem doctissimum veneremus“ sicherlich vor

Rhythmisch, im zweiten Teile nur gering tonisch abgeändert, begegnet uns genau dieselbe Melodie im Scherzo der Beethovenschen Violinsonate Op. 24 in F dur:

Wer eine genaue Übereinstimmung mit diesem gregorianisch-beethovenschen Thema feststellen will, der nehme Robert Schumanns Klavierwerke zur Hand. Dort findet sich im „Album für die Jugend" (Op. 68 Nr. 2) ein kleiner Soldatenmarsch, munter und straff zu spielen:

Beethoven schreibt sein Scherzo in F dur und im Dreivierteltakt, Schumann seinen Marsch in G dur und im Zweivierteltakt, das ist der ganze Unterschied. Und wer dann nach diesem Vergleich ins Operettentheater geht und hört sich Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" an, der wird zum viertenmale durch die Wiederkehr jenes Themas im prickelnden Polkarhythmus erfreut werden:

Das gewaltige Glockenthema aus Wagners „Parsifal" mit seinen absteigenden Quarten dürfte wohl jedermann hinlänglich bekannt sein. Wenn die Wagnerianer unter den Reminiscenzenjägern gerecht sein wollen, so müssen sie ihrem Meister die Autorschaft an diesem Motiv absprechen. Nicht allein im „Rienzi" hat es Wagner selbst weit früher angewandt, Sebastian Bach bringt's schon im Lehrbuch aller Lehrbücher, in seinem „wohltemperierten Klavier". Ihm folgte Beethoven in der Ouverture zu „König Stephan", Rheinberger in dem bei Fritzsch erschienenen fünften Stücke seiner 24 Präludien in Etudenform (Op 14), Goldmark in seiner Symphonie „Ländliche Hochzeit" (Op. 26) und im ersten Tutti des III Satzes (Allegro) seines Violinkonzertes (Op. 20 in A moll), Bendel im ersten seiner Bilder vom Genfer See (Sonntagmorgen auf Glion). Damit aber auch hier die heitere Seite nicht fehle, schlage der Freund der Operette Suppés „Fatinitza"-Marsch nach, im ersten Takte der trivialen Einleitung steckt Note für Note das Glockenthema aus dem „Parsifal". Schaurig, aber wahr! Man vergleiche:

Glockenthema: Bendel Goldmark Violinkonzert „Fatinitza"

Eine interessante, wenn auch für die Kritik ganz bedeutungslose Ähnlichkeit stellte ich einst fest, als ich Schumanns Ouverture zu „Genovefa" und Wagners „Lohengrin"

„Nie sollst du mich befragen“, mit dem dritten Takte des ersten Abendmahlspruches (Schmerzensmotiv) aus „Parsifal“ und dem II. Aufzuge von Kistlers Kunihild zusammenhielt. Man wird das Thema (C, F, G, As) kennen. Die ersten vier Takte zum Schlusssatz der Jupiter-Symphonie Mozarts finden sich in Bachs „wohltemperiertem Klavier“. Was stände auch nicht alles in diesem Werke! Als Wagner an seinem „Parsifal“ arbeitete, verriet, so erzählte Kistler, ein Freund des Meisters seinen Kollegen mit Entzücken eine neue kühne Harmonienverbindung: Fis dur, D moll, E dur, C moll. Man denke: Fis-dur in der fünften Lage, D moll in der achten, — und dann die Sequenz! — „Unerhört!“ schrien die Antiwagnerianer. Und doch stehen Alter, Stand, Wohnort und Herkunft dieser „unerhörten“ Harmonieverbindung in Sebastian Bachs genanntem Werke.

Wagner: Bach:

Das war für die Wagnerianer neu, für die Antiwagnerianer recht fatal, aber es liess sich nun einmal nicht ändern.

(Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Jung-Wien.*)

Eine der imponierendsten und originellsten Persönlichkeiten der heutigen Wiener Litteratur, der Hauptführer der frisch aufgeblühten Dichtergeneration ist Hermann Bahr. Er nennt sich selbst einen problematischen Künstler und lässt sich weniger als irgend einer seiner Kollegen mit ein paar dürren Worten charakterisieren. Er möge daher für sich selbst reden.

„Ich bin problematisch“ — meint er — „weil man mir eine gewisse Geltung nicht leugnen kann, die doch meinen Werken nicht gebührt, weil ich zwischen Gunst, Hass und Eifersucht schwanke, und weil schliesslich nicht meine Arbeit, sondern die Thaten von anderen meine Stellung, meinen Ruhm entscheiden werden. Es ist möglich, dass ich ein ausserordentliches, aber vorderhand ist es nur gewiss, dass ich ein unordentliches Talent bin. So sieht man keine Gewähr meiner Zukunft, welche vielmehr in fremden Händen scheint.

„Man höre einmal, wie von mir gesprochen wird. Es wird sehr viel von mir gesprochen, mehr als sonst von irgend einem „Jungen“. Aber es ist seltsam, wie es geschieht. Selbst Feinde rühmen meine Begabung, aber nicht einmal die Freunde rühmen meine Werke. Jeder gesteht, dass ich etwas bin, aber niemand weiss, wie ich das eigentlich verdiene. Keiner zweifelt an mir, aber alle sind durch die übliche Frage verlegen: Also was soll man denn von ihm lesen? Und ich bekenne: ich bin es heimlich selber oft. Ich habe ja in der That kein Buch, kein Stück, wo die anderen mich fänden, wie ich bin, und ich habe nur eines, wo ich wenigstens mich finde und ich mir wenigstens genüge: „die Mutter“. — Ich schweife nicht ins Grosse. Ich bin kein Stürmer und Dränger zum Himmel. Ich suche geflissentlich vielmehr das Geringe gern: leise, kleine, kaum vernehmliche Gefühle, schwanke Stimmungen der Nerven, die entwischen, feine, flüchtige und rasche Noten, die verhuschen.“ —

*) Nach der charakterisierenden Einleitung Marcell Salzers bei seiner Vorlesung von Dichtungen moderner Wiener Autoren, gehalten am 20. Nov. 1896 in der „Litterarischen Gesellschaft“ zu Leipzig.

Ein ander Mal spricht er von seinen Werken also „Man mag an ihren Gedanken kritteln, die sie selten aus der Tiefe holen, nur um den schönen Schein von seltener und gesuchter Feinheit bekümmert. Man mag an ihren Gefühlen zweifeln, die gerne ironisch selber nicht an sich glauben und immer ein spöttisches Schwänzchen tragen Man mag auf ihre Wahl der Mittel schmähen, die sich oft geflissentlich für Hindernisse und Gefahren entscheidet Aber gerade jener letzte und unaussprechliche Rest, der allein erst die künstlerischen Weihen giebt, jene letzte und unsägliche Marke der Kunst kann man ihnen nicht leugnen Sie ist an jedem Satze, in den aus wunderlichen Vergleichen oft geborgten Worten, in der Suche fremder und bizarr gewundener Schnörkel, um den Duft der heimlichsten Nuancen zu gewinnen Sie ist unverkennbar Ja, man konnte sie beschuldigen, jede andere Sorge und Rücksicht zu verdrangen und moralische Bedenken gern dem ästhetischen Nutzen zu opfern. Sie denkt nur immer an sich, und Unbill gegen den Stoff, Verletzung der Sitte, ja des Geschmacks sogar wird ihr leicht, wenn sie sich nur selber glückt.

Ich glaube, das stimmt alles nicht, und die klugen Formeln, die man an mir versuchte, als der „Philosoph der Moderne“ oder, wie Neumann Hofer gesagt hat, der „Mann von Übermorgen“, welcher, nach Maximilian Harden, ‚immer in der Zukunft lebt, in der Temperatur des übernächsten Tages‘, können mich doch keine treffen Man sieht das wesentliche nicht. Man wird durch Posen betrogen, welche ich liebe, um die guten Leute zu verblüffen, épater les bourgeois, wie man in meinem Quartier Pigalle sagt, oder wohl auch aus eitler Prahlerei, neugierig, wie viel sie sich denn eigentlich von einem Talente gefallen lassen, und vielleicht auch einfach aus Reklame Man vergisst, dass ich in einem Punkte anders als die anderen und für mich bin. Die anderen stellen ihre Natur auf eine einzige Note, und auf diese Note allein stellen sie ihr Werk, sie von allen Mischungen zu scheiden, frei und unverhohlen zu gestalten, wirksam zu erschöpfen ist ihr Trieb. Aber mich treibt es, die Fülle der Noten, den Schwall und Strudel ihrer gischenden Flut ihren bunten Sturm zu formen, nicht eine einzelne reizt mich, sondern das Flirren und Flackern ihrer bewegten Menge nur wie sie sich berstend streifen, stossen und reiben in den Grund will ich keiner dringen, aber die ganze Fläche dieser breiten Zeit möchte ich fassen, den vollen Taumel aller Wallungen auf den Nerven und Sinnen Das ist mein Verhängnis.“

Es sind kaum 6 Jahre her, dass Hermann Bahr in der „freien Bühne“ auf Loris (Hugo von Hofmannsthal) verwiesen. Eine Revue, die sich „Moderne Rundschau“ nannte, bald aber an der Apathie der damaligen Wiener zu Grunde ging, hatte einen kleinen Einakter gebracht, der in den Kreisen der Kenner nicht kalt liess. Man fühlte einen neuen Klang und fühlte einen neuen Inhalt, dem die Intimsten bisher nur in abstrakt philosophischen Studien begegnet waren. Dieses Dramolet, das immer noch mehr Raisonnement als Gestaltung war, führte den Titel „Gestern“ Es war zwar so eigentlich eine Legitimation zu späteren Thaten, aber es enthüllte doch schon die ganze Art des Hofmannsthalschen Gestaltens, das dem weisen, scheuen, wesenlosen Worte holder ist als der greifbar geformten Plastik, und das — im Grunde genommen — mit der Gestaltungsweise Peter Altenbergs, Arthur Schnitzlers usw., wohl auch Hermann Bahrs, einige Verwandtschaft hat. Auf „Gestern“ folgten die lyrisch-dramatischen Dichtungen „Tizians Tod“ und „Thor und Tod“ und kleinere Gedichte, Hymnen, Bekenntnisse, Reflexionen, die zum Teil in den „Blättern für die Kunst“ ihre Stelle fanden.

Es ist auch nicht allzu lange her, dass man in Wien nur mit eigenartigem Lächeln von dem Herrn Doctor medicinae Arthur Schnitzler sprach, dem schönen blonden Sohne des bekannten Professors. Er soll „auch dichten“ hiess es. Und man erklärte, dass dieser schreibende Herr wahrscheinlich unter den Ärzten ein guter Dichter, unter den Dichtern ein guter Arzt sei Und als man vor 2 Jahren Herrn Fuldas „Kameraden“ am Deutschen Volkstheater aufführte, durfte ein Wiener Komödiant den müden Décadent des Stückes in der Maske des Schnitzler spielen — und alle kicherten einander vergnügt zu. Das ist heute anders geworden. Arthur Schnitzlers „Liebelei“ hat überall eine starke und ehrliche Wirkung erzielt, und über den Dichter, dessen Namen vorher nur ein paar Tische in den Litteratur-Kaffeehäusern kannten, werden heute Essays geschrieben. Und

das hat mit ihrem Singen die „Liebelei“ gethan. Und dabei ist dies Stück gewiss nicht das Beste, was er geschrieben. Seine schwermütig lächelnde, feine, weisshändige Kunst wird man richtig würdigen lernen, wenn man jenen Band intimer Dialoge zur Hand nimmt, der „Anatol“ heisst. Hier hat er den modernen Stimmungsmenschen, den sensitiven Décadent der Wiener Note gezeichnet. Anatol, der in die Vorstadt zum „süssen Mädel“ geht, das ihn liebt, das ihn streichelt und küsst, und bei dem er sich von den Frauen erholt, die ihn nur verstehen. Und die Entdeckung des Zimmers in der Vorstadt mit dem süssen Mädel darin — das ist Schnitzlers That. Keiner vor ihm hat jenes schmerzliche, bleiche Glück eines Verhältnisses, wo Beide — er und sie — in der Ferne das unabwendbare Ende erschauen, keiner hat das je so zu schildern gewusst, als Schnitzler in diesem Erstlingsbuch, das er noch nicht übertroffen hat: weder in seinem „Märchen“ noch in „Sterben“, noch in der „Liebelei“, die im Grunde nur eine Zusammenstellung mehrerer Anatolscenen bedeutet.

Darf „Anatol“, dieses stille Buch, keinen grossen Leserkreis erhoffen, so gilt das noch mehr von Peter Altenbergs „Wie ich es sehe“. Denn er ist kein Dichter für die thätigen Weltbürger, für jene mit der lauten Stimme und den fertigen Idealen — aber kluge, adelige Frauen und einsame Künstlermenschen, die abseits gehen, werden dieses Buch immer gern in die Hand nehmen. Es ist ein einziges hohes Lied auf das Weib, gesungen in den süssesten, zarten Tönen! Ein demütiger Ritter und stolzer Troubadour ist Peter Altenberg dem Weibe. In der Art aber, wie er sein Thema „Anbetung der Frau“ behandelt und ausspinnt, kurz in der Technik zeigt er sich als Schüler der japanischen Maler, deren Farben und Linien er in Worte umsetzt. Mit ihnen teilt er die Scheu vor allem plump und gerade Herausgesagten — nur den Duft, den scheuen Duft der Stimmung will er bringen, die Dinge scheinen vom Geiste der Schwere befreit — und deshalb, meine ich, werden ihn nicht allzuviele verstehn.

An Schnitzler und Loris, die heute wohl viele kennen, an Altenberg, den wohl nur wenige gelesen haben, will ich einen Dichter reihen, von dem vorderhand nur die Intimsten etwas wissen. Aber vielleicht gilt in einem gewissen und lautersten Sinne auch vom echten Dichter das Wort, das Dumas einst über die Frau geschrieben — dass nämlich die beste oft jene sei, von der man nicht spricht. Ich meine Anton Lindner. Man kennt ihn bisher wohl nur als Kritiker mit einer stark satirisch polemischen Ader, aber das ist die nebensächlichste Seite seiner Thätigkeit. Will man ihn lieben lernen, muss man seine Gedichte lesen. Er liebt die schwülen, sommerheissen, brennenden Südlandsfarben; seine Sprache rauscht wie Meereswogen, auf Adlerschwingen schwebt seine Phantasie von Gottes leuchtendem Thron bis zur schwarzen Höllennacht, wo Satan herrscht; nichts Totes giebt's für ihn im Weltenall. Wie Siegfried versteht er die Sprache der Vögel und auch Blumen, Felsen und Wolken reden zu ihm: alles ist Leben und Bewegung, er hat die Midashand des echten Künstlers, der auch den letzten Rest des Gedanklichen, Formlosen, Abstrakten in Stimmung, Situation und Seele umsetzt: das Gemeinste, Alltäglichste, an dem wir achtlos hundertmal vorbeigehen, er rührt daran und siehe, da glitzert hellschimmerndes Gold! Anton Lindner ist noch sehr jung, aber man wird gut thun, sich jetzt schon den Namen zu merken.

Und endlich sei auch an J. J. David erinnert, der zwar einer etwas älteren Generation angehört, aber so viel Eigengeartetes und Hochpersönliches in seiner Dichterseele liegt, dass man füglich nur mit grossem Respekt seinen Namen nennen darf. Seine Seele mag zwar nicht weit sein. Von unendlichem Schmerze, der seine Jünglingsjahre umdüsterte und nun auch vom Manne nicht lassen will — er ist als blind und stark schwerhörig zum Dichter und Märtyrer gekrönt, kennt er fast nur einen Ton: den Ton des Leides, — kennt er fast nur eine Farbe: das Grau der Nebel, die beängstigend auf die Seite drücken und über dem Flachland seiner mährischen Heimat gar finstere Gebilde formen. Aber dieser eine Ton ist tief. Und diese eine Farbe nicht minder.

Carl Baron Torresani, den ich zum Schlusse bringe, hat zwar nur wenig specifisch Modernes in seiner Art. Aber er ist ein tüchtiger Erzähler, der sich aufs Figurenschnitzen und auf allerlei Stilkünste vortrefflich versteht. Und er ist vor allem ein verflucht flotter Kerl, der einen Offizierssäbel an der Seite hat, die Kappe im Nacken trägt

und immerdar auf Reisen ist. Selbst der Geheime Hofrat Joseph Kürschner, der vom „Deutschen Litteraturkalender", vermochte bis heute nicht seine Privatadresse aufzustöbern. Es ist eben niemals daheim.

Shakespeare und kein Ende.

Von Anton Berg.

„Es ist über Shakespeare schon so viel gesagt, dass es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig, und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, dass er den Geist ewig anregt." So schrieb vor 80 Jahren Goethe, und noch heute gelten, freilich in einem anderen Sinne, diese Worte. Seit dem Jahre 1857, in welchem Miss Delia Bacons Schrift erschien, will der Streit darüber, ob der Schauspieler Shakespeare oder der Gelehrte Bacon der Verfasser der unter Shakespeares Namen bekannten Dramen und Sonette sei, nicht zur Ruhe kommen, und in letzter Zeit ist derselbe durch Edwin Bormanns Buch „Das Shakespeare-Geheimnis" aufs neue in ein akutes Stadium getreten und hat in Büchern und Zeitschriften eine umfangreiche Litteratur gezeitigt, in der die Bacontheorie teils verfochten, zum grössten Teile indessen auf das entschiedenste bekämpft und verworfen wird.

Jetzt hat ein junger Berliner Gelehrter, Hermann Häfker, zu der Frage Stellung genommen und die Sache von einer Seite angefasst, die bisher nicht beachtet oder berücksichtigt worden war — den Sonetten. Von diesen ausgehend, sucht er in seinem „Was sagt Shakespeare?"* zu beweisen, dass Bacon der Verfasser der anonym und unter dem Pseudonym Shakespeare erschienenen Dichtungen sei. Ich möchte das Büchlein warm empfehlen, obgleich ich — wie im voraus bemerkt sein möge — mit des Verfassers Ansichten nur in wenigen Punkten übereinzustimmen vermag; es ist anregend und geistreich geschrieben, ohne geistreichelnd zu sein, und zeugt von emsigem Studium und redlichem Bemühen, in den Geist der Sonette einzudringen und ihren oft apokryphen Inhalt zu deuten. Dagegen muss tadelnd hervorgehoben werden, dass Häfker hie und da unnötigerweise einen gereizten, manchmal bissigen Ton anschlägt — ohne einen solchen scheinen derartige Dinge heutzutage nicht mehr behandelt werden zu können — und dass er nur zu leicht die Meinungen anderer für bare Münze nimmt, ohne sie genügend auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen.

Die gemeinhin unter dem Titel Southampton-Sonette bekannten Dichtungen haben von jeher den Shakespeare-Forschern und Übersetzern arges Kopfzerbrechen verursacht. Man wusste nicht recht, wie man diese poetischen Liebeserklärungen an einen Jüngling, die nicht in den Rahmen der andern Werke Shakespeares passten, deuten sollte. Nahm man sie als den poetischen Ausdruck erlebter Thatsachen, so fiel ein schwerer sittlicher Makel auf den Dichter; betrachtete man sie als Schöpfungen einer freiwaltenden Phantasie, so entsprach das wenig dem Wesen und Geiste Shakespeares; fasste man sie endlich allegorisch auf, so sprachen auch dagegen gewichtige Gründe, wenn sich auch mancher mit saurem Schweiss abgemüht hat, ihnen in diesem Sinne eine an den Haaren herbeigezogene Deutung zu geben. Man neigt sich nun meist der zuerst von Nathan Drake vertretenen Ansicht zu, dass die Sonette an den Grafen Southampton, Shakespeares Freund, dem er schon früher seine „Venus und Adonis" und „Lucretia" gewidmet hatte, gerichtet gewesen sind und sich auf dessen Lebensschicksale beziehen. Diese Hypothese hat nach meinem Dafürhalten die meiste Wahrscheinlichkeit für sich, natürlich muss man die Sonette unter dem Gesichtspunkte der Zeit, in der sie geschrieben wurden, betrachten und darf sie nicht mit dem Massstabe messen, mit dem wir Kinder des 20. Jahrhunderts es thun würden: wir betrachten ihre „Honigsüsse" als magenverderbend. „Die kritische

* H. Häfker, Was sagt Shakespeare? Die Selbstbekenntnisse des Dichters in seinen Sonetten. Ein Beitrag zur Shakespeare-Bacon-Frage. Berlin 1896. Verlag von Schuster & Loeffler.

Vorsicht,“ sagt Gervinus, „erheischt nicht, dass man eine so ungemein wahrscheinliche Vermutung von sich stosse, sondern nur, dass man nicht eigensinnig auf ihr beharre und sie für volle Gewissheit ausgebe, sondern der besseren und sicheren Erkenntnis das Ohr leihe, sobald sie sich bietet.“

Bietet sich nun diese bessere Erkenntnis bei Häfker? Nach ihm hat Bacon, der Gelehrte und Staatsmann, in dem schönen Jüngling sich selbst, den Dichter der Dramen, verherrlicht; er hat in den Sonetten den inneren Zwiespalt, die zwei Seelen in seiner Brust, poetisch erklärt; er hat sich gegen den Vorwurf der Treulosigkeit dem Grafen Essex gegenüber rechtfertigen und sein Verhältnis zu Hof und Staat darlegen wollen. Und weil er angesichts des Hasses, den die Königin gegen ihn hegte, seinen Namen nicht nennen durfte, so wählte er wie auch in den Dramen das Pseudonym Shakespeare „Speerschüttler“, hoffte aber, dass die Nachwelt erkennen würde, was er der Mitwelt nicht sagen durfte. Es ist nicht zu leugnen, dass Häfker bei seiner Erklärung, die ich natürlich hier nur flüchtig skizzieren konnte, mit grossem Scharfsinn zu Werke gegangen ist, dass er sorgfältig alles herangezogen hat, was nur eben für seine Theorie sprechen kann, wenn er auch in der Mohrenwäsche Bacons zu weit geht und sich in Widerspruch mit der historischen Forschung setzt; man mag an Bacons Verhalten Essex gegenüber noch so viel drehen und deuteln, semper aliquid haeret. In der negativen Beweisführung erscheint mir u. a. der von Häfker besonders betonte Umstand, dass die Sonette in das Londoner Bücherverzeichnis unter dem Titel „a book called Shakespeares sonnetts“ eingetragen sind, herzlich bedeutungslos zu sein. Wenn ein zopfiger Bureaukrat ungefähr zur gleichen Zeit die Idee gehabt hätte, in die Bücherrolle der guten Stadt Leipzig den Eintrag zu machen „ein Buch, so man nennt Martin Opitzens Lieder“, so würde darum noch niemand Argwohn schöpfen, dass Opitz etwa nicht der Verfasser gewesen sein könnte.

Aber selbst zugegeben, dass Häfker mit seiner Hypothese eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich habe, welche allerdings die der oben erwähnten Southampton-Theorie nicht erreicht, so ist doch die Brücke, die er zu den Dramen hinüberschlägt, so morsch und unsicher, dass man ihm darauf nicht zu folgen wagt. Diese Brücke ist nämlich Edwin Bormann. Man konnte anfangs darüber im Zweifel sein, ob das Shakespeare-Werk des trefflichen Leipziger Humoristen und Dialektdichters ernsthaft gemeint sei, oder ob der Verfasser sich einen derben Ulk, eine grossartige Mystifikation erlaubt habe. Inzwischen ist Bormann, der durch den Umfang seines Materials zuerst bestach, von Kuno Fischer, Wülker, Schipper, Tetzlaff, Boyle und vielen anderen so gründlich ad absurdum geführt worden, dass Häfker wirklich nicht gut that, sich gerade ihn als testes classicus auszusuchen.

In diesem Punkte stimme ich völlig mit Häfker überein. Die Shakespeare-Bacon-Frage ist, nachdem sie einmal aufgeworfen wurde, durchaus keine müssige Gelehrten-Frage, der Streit, ob der eine oder der andere die Dramen und Sonette verfasst habe, ist durchaus nicht ein Streit um des Kaisers Bart. In der Begründung weiche ich allerdings wieder von Häfker ab. Es ist nach meiner Meinung nicht gleichgiltig, ob die Natur dieses einzigemal in einen Menschen einen hervorragenden Dichter und zugleich grossen Staatsmann gesteckt haben sollte, und andererseits ist es von hohem Interesse, zu wissen, ob der Verfasser des Shakespeare-Werkes ein naiver oder sentimentalischer Dichter im Schillerschen Sinne gewesen sei, der selbst Natur war oder die Natur suchte. Häfker dagegen begründet die Berechtigung des Streites also: „Es ist nicht einerlei, ob der Verfasser der Shakespeare-Dramen ein fleissiger, unermüdlich an sich selbst arbeitender Weltmann war, der schon in seiner frühesten Jugend den Riesenplan eines Werkes fasste, an dem er bis in sein Alter arbeitete, der bei alledem so wenig ein Stubengelehrter war, dass er vielmehr den Glanz des Hofes erstrebte ... ob ein so vielseitiger Mann, von so titanenhaften Plänen und so klarem heiteren Geiste erfüllt, ein Werk hinterlassen konnte wie das „Shakespeare-Werk“ — oder ein Bauernbursche, der kaum seinen Namen schreiben konnte, dessen Kinder aufwuchsen, ohne schreiben zu lernen usw.“ Hier stimmen eben, was Shakespeare anbelangt, die Prämissen nicht.

„Alles, was wir mit einiger Gewissheit von Shakespeare wissen, sagt Steevens, ist, dass er in Stratford am Avon geboren war, heiratete und Kinder erzeugte, dass er nach

London ging, wo er als Schauspieler auftrat und Gedichte und Theaterstücke schrieb, dass er nach Stratford zurückkehrte, sein Testament machte, starb und begraben wurde." Aber andererseits fehlt jeder Beweis dafür, dass Shakespeare ein ungebildeter Bauernbursche gewesen sei, im Gegenteil wir wissen, dass er in eifrigem Verkehr mit dem gelehrten und kunstsinnigen Ben Jonson stand, der seinerseits wieder lebhafte Beziehungen zu Bacon unterhielt. Sollte Shakespeare etwa von dieser Freundschaft nichts profitiert haben? Ist nicht vielmehr anzunehmen, dass durch Ben Jonsons Vermittelung — wenn Shakespeare nicht gar, was durchaus nicht ausgeschlossen ist, mit Bacon verkehrt hat — Baconschen Geistes ein Hauch auch auf ihn übergegangen ist? Daraus ist vielleicht manche Übereinstimmung zwischen beiden zu erklären. Sollten die Grafen Southampton und Pembroke mit „einem Haufen Lumpen und Plunder" Freundschaft geschlossen haben? Was will es bedeuten, dass Shakespeare kein Kalligraph war, dass seine Kinder Analphabeten waren (auch die älteste Tochter Miltons konnte nicht schreiben, und darum hat er doch das „Verlorene Paradies" gedichtet)? Der Angriff des Schauspielers Greene ist wohl nur auf eine allzu menschliche Schwäche, den lieben Neid, zurückzuführen. Übrigens ist „a crow beautified with our feathers" durch „aufgedonnerte Krähe" (H.) nicht richtig übersetzt. Häfker hätte diesen Ausdruck, der doch anscheinend Shakespeare als Plagiator hinstellen soll, in seiner richtigen Bedeutung weit besser für seine Zwecke verwerten können.

Und was endlich Ben Jonsons Worte, dass Shakespeare immer den Mund vollgenommen und so alberne Witze gemacht habe, dass man ihm Einhalt thun musste, anbelangt, so stammen diese von einer litterarischen Fehde her, man weiss, wie anders das Urteil desselben Mannes später lautete, und dass er als hitziger Kritikus auch anderen Dichtern gegenüber ähnlich verfuhr. Aber freilich, obige Worte gehen unzweifelhaft auf Shakespeare, weil sie gegen ihn sprechen, der herrliche Nachruf dagegen, mit denen Häfker seine Arbeit schliesst, kann natürlich nur auf Bacon gemünzt sein. Aber das Gegenteil lässt sich gottlob beweisen. Mögen die Baconianer Ben Jonsons schönes Epitaphium noch so lange auf das Prokrustesbett spannen, die Überschrift bleibt immer „dem Andenken meines geliebten Herrn William Shakespeare", und die Bezeichnung „süsser Schwan vom Avon" passt niemals auf Bacon, sondern nur auf den, der zu Stratford geboren und begraben ward, auf William Shakespeare.

Totenmasken.

Auch eine Studie zu Sudermanns „Morituri" von Herm. Anders-Krüger.

(Schluss.)

Sudermann verstand im Strome zu schwimmen wie kein zweiter. Der schüchterne ostpreussische Dichter ward der vergötterte, aber selbstbewusste Häuptling der modernen Berliner Schriftstellerclique, die nur zwei Götzen kennt und verehrt: Gott Mammon und den Gott Effekt! Von seiner Künstlerhöhe sank Sudermann in dieser Umgebung freilich Schritt vor Schritt herab. Die reichen, echten Farben seines Genies vertrugen die grelle Sonne des Erfolges nicht auf die Dauer und blichen aus zu faden und verwaschenen Modefarben, nur die graue satirische Grundfarbe hielt stand und schillerte immer mannigfaltiger.

Seine Produktion trat in die Phase des Geschäftsmässigen. Wie die unermüdlich-fruchtbaren Moderomanciers und Lustspielhekuben kam nun auch er pünktlich zu jeder Saison mit einem neuen Kinde nieder, eines freilich immer zarter wie das andere. Dieses Jahr bescherte er uns gar Drillinge, die „Morituri", aber wie meist in solchen Fällen, waren auch hier Totgeborene darunter. „Teja" war mausetot, das „Ewig Männliche" hat wohl noch einige Atemzüge gethan, aber ist auch bald verschieden, nur „Fritzchen"

ein strammer kleiner Sudermann, kann bei guter Behandlung recht wohl mit dem Leben davonkommen.

Die Kritik hat die Einakter im allgemeinen mehr oder minder abfällig beurteilt, es sind eben Morituri, die den Cäsar „Bühne" nur grüssen, um bald in einem besseren Jenseits zu verschwinden. Aber überall hat man Sudermann ernst genommen, und das ist das Unwiderstehlich Komische an der Sache. Niemand aber nahm ihn ernster als Herr Friedrich Heller, dessen würdevolle Begeisterung mir ein wirkliches Ergötzen bereitet hat. Ich will aber keine Kritik gegen seine Ausführungen richten, obwohl doch auf den ersten Blick einleuchten muss, dass die drei Einakter recht eigentlich „zusammengehauen" sind (NB. Der Ausdruck stammt in diesem Falle vom Dichter selbst) und dass eine sogenannte „leitende Idee" nur an den Haaren herbeigezogen werden kann.

Nein, nirgends schaut der satirische Schalk lustiger und unverschämter aus dem Matzikener Poeten als in seinen „Morituri". Oder glaubt ihr etwa, dass es Herr Sudermann macht wie einst Herr Wildenbruch, der, verdutzt von dem rasenden Sturmerfolg des Naturalismus, flugs seinen Pegasus umsattelte und im „Meister Balzer" und der „Haubenlerche" die gleichen Kunststückchen versuchte? Nein, da kennt ihr den schwarzhaarigen Ostpreussen schlecht! Der sitzt noch fest auf seinem Gaul und so bald wirft ihn auch nichts herunter. Im Gegenteil, es wird ihm erst recht gemütlich da oben, so viel man ihn auch „anbellt", er macht noch schlechte Witze.

Er sieht, das Historische wird wieder modern, sein nun wieder sattelgerechter Kollege Wildenbruch hat mit seinem „Heinrich IV." all seine Rivalen glänzend aus dem Felde geschlagen, also flott der vernarrten Menge ein Gotenstückchen vorgespielt. Der Stoff ist ja bekannt, noch von Sekunda her, als man die erste „fingierte Rede" über Teja am mons lactarius hielt. Auch Altmeister Dahn hat wacker vorgearbeitet. Und dann noch eine kleine Bosheit hinein — ein Kukuksei in das Grasmückennest — mitten in den hochkothurnigen Heldendrasch die naturalistische Brotknabberei — und — basta così — die Mahlzeit ist serviert.

Guten Appetit, geneigtes Publikum, gesegnete Mahlzeit, geehrte Herren von der Kritik! Aber beisst euch nicht die Zähne aus!

Teja — so starben einst die Helden! Fritzchen — so sterben heut' die dummen Jungen, wenn sie Wichse bekommen haben. Ist es nicht eine köstliche Parallele — wahrhaftig, des Schweisses der Edlen wert! Und endlich das Ewig Männliche! Es fällt ein wenig ab in Form und Inhalt, ist wahrscheinlich schon ein bejahrter Ladenhüter aus des Dichters Schublade, aber was thut's? Es macht sich noch recht effektvoll als passende Schlussmoral zu der ganzen aufregenden Geschichte: „Kränkt euch nicht, lieben Leute, es ist doch alles bloss Humbug, die ganze Liebe und — das ganze Leben!"

Und nun noch ein Wort zur Vermeldung etwaiger Missverständnisse. Ich gehöre weder zu den Gegnern Sudermanns noch zu den Verehrern Hauptmanns, ich will niemand „machen", auch niemand heruntermachen. Ich habe nur meine unmassgebliche Meinung, die allerdings von manch einem geteilt wird, äussern wollen und will niemandem seinen Seelenfrieden oder sein Behagen an den Totenmasken der „Morituri" stören.

Mag Herr Sudermann das Publikum veralbern und die Kritik nasführen, so viel er will, meinetwegen — mundus vult decipi — aber er soll nur nicht glauben, dass es an Leuten fehle, die auch hinter seine Maske schauen und seine geheime Absicht recht wohl verstehen können.

Gewöhnlich schweigen sie freilich — lächelnd!

Die Familie des Herrn Onorato.

Von Salvatore Farina. Übersetzt von E. v. Hopffgarten.

Eine wundervolle Illusion, die süsseste Illusion, die je im Menschengeist entstehen kann, entstand vor vielen Jahren in dem Kopfe des Herrn Onorato.

Diese Illusion hat eine Geschichte.

Jeder meiner Leser ist einmal 18 Jahre alt gewesen und weiss sich jener Zeit glückseliger Träumereien, durchwachter Nächte zu entsinnen, in denen er im Dunkel seines Stübchens die unbekannte Form der Zukunft zu enträtseln suchte. Ihr, denen der Schnee weisser Haare bereits die Schläfen deckt, malt euch einmal einen Herrn Onorato aus, der erst seit gestern Herr genannt wird, aber dennoch schon sehr ernsthaft ist. Er trägt eine Fülle schwarzer Locken, besitzt kaum den Schatten eines Zukunftsbartes, beobachtet aufmerksamen Auges Natur und Menschen, ist schön, stattlich und kräftig gebaut.

Nun wohl, jener junge Mann, dem die Zeit später manchen kleinen Streich spielen sollte, ohne bis an sein Herz zu dringen, war damals etwas reifer als sein Alter und hatte Gewohnheiten an sich, die ihm bei seinen Mitschülern und Mitmenschen den Namen eines Sonderlings eintrugen. Und zwar nur deshalb, weil er es mit den Gefühlen der Liebe und Zärtlichkeit übertrieb und ein gewisses Feuer der Begeisterung und der poetischen Kühnheit nicht zu verbergen vermochte, welches unter dem Deckmantel der Frivolität Kraft und Stärke des Jünglings bildet. Seine Kameraden nannten ihn den „alten Onorato“, aber er war nicht minder jung wie jeder andere, oder wenigstens besass er die Jugend des Herzens, wenngleich ihm auch die der Phantasie zu fehlen schien.

Wenn du inmitten gedanken- und sorgloser Menschen ein für die weichsten und zärtlichsten Gefühle empfängliches Herz in der Brust trägst und da Lachen und Spott begegnest, wo du ein inneres Verständnis erheischest, so ist es dir rein unmöglich, nicht mit der Zeit ein wenig kopfscheu und verschlossen zu werden und dir nicht eine Welt zu schaffen, die ausschliesslich dein eigen ist. So kam es, dass Herr Onorato sich am Ende den Namen wirklich verdiente, den man ihm ohne weiteres beigelegt hatte, er wurde ein grosser Sonderling und schloss sich von der Welt ab.

Er besass einen jüngeren Bruder, ein ganz kleines Schwesterchen und einen Vater, der mehr infolge von Überarbeitung als an Altersschwäche dahinsiechte. Sein Haus machte einen schwermütigen Eindruck, es stand halb im Schatten verborgen und aus den Fenstern schaute man hinab in eine jener engen Gassen ohne Licht und Luft, die Genua nach allen Seiten hin durchziehen.

Dennoch fühlte Onorato sich glücklich, sein Leben verstrich ihm wie ein Traum; wohl geschah es ihm manchmal, dass er sich vorstellte, das morsche väterliche Haus habe sich in eine weisse, moderne, von Sonnenlicht umflossene Sommervilla verwandelt, die der Seewind leise umfächelte, nie aber kam es ihm in den Sinn, sich zu beschweren. Sobald er den Kopf aus dem Fenster steckte und nach oben schaute, erblickte er den Himmel, wie ein blaues Band zwischen zwei gegenüberliegenden, sich fast berührenden Dachtraufen, wobei er dem neugierigen Blicke irgend eines Nachbarn begegnete.

Das scheuchte ihn vom Fenster fort, veranlasste ihn, sich mehr und mehr in seinen Schlupfwinkel zurückzuziehen und zwischen den vier Pfählen seines Hauses zu leben. Und dort war es auch wirklich ein ganz ander Ding. Die alten Wände hatten ein so heimliches, nur den Kindern bekanntes Gesicht. Die verblassten Gemälde schauten so traut hernieder und erschienen weniger düster in den altersgeschwärzten Rahmen; in den weiten Sälen gab es keine Spukgestalten, und wenn der Abend herniedersank, dann strahlte das rotglühende Sonnenlicht tausendfach aus den ehrwürdigen goldenen Spiegeleinfassungen zurück. Der kranke Vater liebte es, neben seinen Kindern zu sitzen, Cleofe, das Schwesterchen, spielte mit der Puppe, der Bruder las und Onorato träumte mit offenen Augen von weitausgedehnten Landen, von einem unendlichen blauen Äther, von einem schönen Frauenantlitz, von einem Paar munterer Engelchen, wie die zu Albano — nur noch viel lärmender als diese —, von einem Hause voller Licht und Liebe.

Wie viel Zeit mochte wohl auf solche Weise verstrichen sein? Immer die neugierigen Blicke des Gegenübers, immer diesen Strich blauen Himmels zu Häupten und eine süsse, verschwommene Schwermut, die von den alten golddurchwirkten Tapeten ausging, die aus den vergilbten Gesichtern der an den Wänden hängenden Ahnbilder sprach.

Eines Tages, eines traurigen Tages verlässt der Vater die Kinder für immer, Onorato erwacht aus seinen Träumen, um zu weinen wie ein Kind, er ist jetzt 26 Jahre alt, er wird dem Schwesterchen nun Vater sein, letzteres fängt schon an, aus den runden Formen eines Posaunengels herauszuwachsen und wird schlank und streckt sich in die Länge.

Die Zeit vergeht, der Bruder heiratet ein blasses, liebes Mädchen, und aus dieser Ehe entspringt ein kleiner Knabe. Cleofe wird noch schlanker, streckt sich noch mehr in die Länge.

Onorato fährt fort, mit offenen Augen von dem silberhellen Lachen der Geliebten, der Gattin und Mutter zu träumen.

Die Zeit verstreicht, Cleofe streckt sich nicht mehr in die Länge, wird aber immer noch schlanker. Onorato wartet und hofft noch immer, dass sie einen Mann finden soll.

Und da tritt der Tod in das endlose Schauspiel des Lebens: die blasse, liebe, kleine Schwägerin ist ins Jenseits gegangen, der Bruder ist ihr gefolgt, dem kleinen Gabriel bleibt niemand auf der Welt als Onkel und Tante. Die schöne, die fromme Illusion nimmt ihren Anfang.

„Ich werde Gabriel Mutter sein," sagt Cleofe.

„Und ich Vater," sagt Onorato, „und im Fall Du heiratest" . .

„Immer noch derselbe Träumer," antwortet Cleofe, „als ob es von mir abhinge, zu heiraten oder ledig zu bleiben. Ich kann doch nicht zu einem Manne, der mir gefällt, hingehen und ihm sagen: «Heirate mich», oder mich auf der vierten Seite irgend einer Zeitung als passende Partie ausbieten. Mein Herz soll sich zur Ruhe begeben . . . ich werde jetzt Mutter spielen, was Dich betrifft" . . .

Was Onorato betrifft, ja, mit dem ist es jetzt vorbei, er hat nun schon seit einem Weilchen sein fünfzigstes Lebensjahr überschritten, sein Herz ist jung, wie in seinen frühesten Tagen, sein Haar ergraut, als ob er schon seinen Lebensabend erreicht hätte, es ist spät, sehr spät. Er hat sein Leben mit dem Traume von einem weissen Häuschen, einem unbegrenzten Horizont, einem endlosen Himmelszelt, der zärtlicher Liebe eines Weibes, eines Kindes dahingebracht, und jetzt sieht und hört er das gewaltige Meer vor seiner kleinen Villa voll Licht und Sonnenschein, er hat die eckige Gestalt der Schwester vor sich und wird von Gabriels kindlichen Liebkosungen umschmeichelt.

Das ist freilich nicht ganz dasselbe, aber er muss versuchen, damit glücklich zu sein, und er ist glücklich.

Dem kleinen Gabriel gefällt es ausnehmend, auf Papas Knieen von Genua nach Mailand, nach Turin, nach Rom, oder sonst irgendwohin zu reisen, und Onorato ist just der Gaul, den ein so unermüdlicher Reisender braucht. Während dessen sorgt Cleofe für den Haushalt und für die Geranien in ihrem Garten, in den freien Stunden liest und stickt sie, oder lässt Gedanken und Blick weit hinausschweifen über das unendliche Meer, folgt der Reise der Wolken, betrachtet sinnend deren stets wechselnde Formen, lauscht dem Gesange ihrer Kanarienvögel und dem Gezwitscher der Spatzen, die den armen Gefangenen lange, unverständliche Geschichten erzählen . . . sie ist glücklich. Und die Zeit enteilt.

Jetzt ist Gabriel schon grösser, die Reiselust ist ihm vergangen, es gelüstet ihn nicht mehr nach Holzpferd und Wägelchen, die er durch die Wege des kleinen Gartens rollte, er liebt Bücher, Blumen, Vögel, ist Mama Cleofes Mitarbeiter und Freund geworden, kennt die lateinischen Namen von zwanzig verschiedenen Pflanzen auswendig, holt seine eigenen Büsche, seine Rosen, seine Camelien, und er liebt und begreift so sehr die Freude des Besitzes, dass er es sogar bis zur Usurpation kommen lässt. Im Garten steht z. B. ein über und über mit Glycinen umrankter Pavillon, der früher Gemeingut

war, den benutzt Herr Gabriel jetzt allein und empfängt darin Besuche, als ob er der ausschliessliche Besitzer wäre

Etwas übermütig ist er freilich, dieser Herr Gabriel, aber sonst gut und zärtlich, und manchmal passiert es ihm, dass er sich im Herzen der Tyrannei gegen Mama Cleofe anklagt

(Fortsetzung folgt.)

Über die Schönheit und die Harmonie eines neuen Gemäldes von Max Klinger.

Von R. W. Zachariae

Den Wert eines Kunstwerkes findet man, wenn man die Idee desselben ins Auge fasst und die grundbildenden Mittel, durch welche ein Kunstwerk sein Leben erhält, an der Idee misst. Diese grundbildenden Mittel, welche Komposition, Stimmung, Farbe, Form, Zeichnung u. s. w. heissen, soweit wir nämlich nur die bildende Kunst in Frage kommen lassen, müssen der Idee des Werkes streng und ohne jedweden Vorbehalt dienen. Geschieht das letztere, so ist das Kunstwerk vollendet. Dient aber das „Mittel“ im Bilde noch Nebenideen, Nebenabsichten, gar zeichnerischen oder farbigen Finessen und technischen Kunststückchen, so wird der Wert eines solchen Kunstwerkes sehr vermindert oder in Frage gestellt.

Das moderne Publikum ist nun gewohnt, selbst an den Bildern bedeutender oder bloss berühmter Meister zu sehen, wie es diesen nicht genügte, einer Idee des Bildes künstlerisches Interesse zuzuwenden, sondern neben einer „Hauptidee“ Nebenideen bewusst oder unbewusst zur Sprache zu bringen. Das Publikum ist gewohnt, an Menzels figurenreichen Bildern die Hauptdarstellung von einem Kranze geistreich zugespitzter Nebenkompositionen umgeben zu sehen. Es ist gewohnt, an Achenbachschen Landschaften zu sehen, wie gerade dem einzelnen ein Raum gegeben, eine Wichtigkeit beigelegt ist, wodurch das Ganze — wenn es dem Maler überhaupt darum zu thun war — fast gar nicht zum Ausdruck und zum Eindruck gelangt. Es ist gewohnt, an den Bildern Bouguereaus durch zeichnerisches Raffinement und „besondere Schönheiten“ völlig zerstreut zu werden. Es ist selbst an den Werken eines Böcklins gewohnt, zunächst den Farbenpoeten zu bewundern, bis der berauschte Sinn allmählich auch das übrige erfasst.

Und nun tritt dieses verwöhnte Publikum vor ein Klingersches Bild und — sucht. Sein zerstreuter, für das Zerstreute so empfänglicher Blick schweift von einer Ecke zur andern, und die Ecken scheinen ihm leer, und was es darin erblickt, „uninteressant, reizlos“ zu sein. Was ist daran eigentlich „schön“ zu nennen an diesem Bilde*), welches vor kurzem im Kunstverein zu Leipzig ausgestellt war? Es giebt schönere Mädchen als dieses dargestellte! Warum hat der Maler nicht ein schöneres, warum hat er nicht das schönste dargestellt? Zumal er es doch nackt darstellte! Ist er für feinere, gefälligere Formen für ein schönes oder doch schöneres Gesicht nicht empfänglich, oder hat er, einer blossen „künstlerischen Laune“ folgend, die erste beste Skizze seiner Studienmappe kopiert? — Doch selbst dem oberflächlichen Auge entgeht nicht, dass durch die Komposition noch ein anderes Betonung im Bilde erhält und die Figur nicht allein Sache, Hauptsache, Mittelpunkt sein kann. Die Gestalt nimmt auf dem Gemälde nicht die Mitte ein, sie ist auf die Seite gerückt, sie giebt einer weiten Landschaft Raum, genügend Raum, um dieselbe völlig ins Auge fassen zu können. Auch diese Landschaft ist nicht gerade etwas „besonderes Schönes“. Eine weite, grüne Wiesentrift, deren einziger Schmuck rote Mohnblumen sind, verliert sich in blauer Ferne. Es giebt schönere Landschaften als diese dargestellte. Warum hat der Maler nicht eine schönere, warum hat er nicht die

*) „Weiblicher Akt in der römischen Campagna“ war es benannt.

schönste dargestellt? — gleichsam zur Entschädigung, zum ausgleichenden Gegengewicht gegen die weniger schöne Mädchenerscheinung? Ist er für seltenere landschaftliche Reize und Stimmungen nicht empfänglich, oder hat er auch hier, einer blossen „künstlerischen Laune" und Bequemlichkeit folgend, einfach die erste beste Skizze seiner Studienmappe kopiert? —

Würde Klinger eine Venus haben malen — wollen, würde er sie in eine Gegend setzen, die da mitjubelt und wetteifert mit den Reizen ihrer göttlichen Erscheinung; wie auch, wenn Klinger ein Paradies hätte malen wollen, er es mit Gestalten bevölkern würde, die einer solchen oder ähnlichen Umgebung entsprächen. Das hat Klinger nicht — gewollt, aber nicht aus künstlerischer Laune, (die, nimmt man's streng, so wenig existiert und existieren kann wie eine launenhafte Kunst, denn Laune ist nie künstlerisch, selbst des grössten Künstlers Launen sind stets und absolut unkünstlerisch). Klinger bekennt sich in diesem Gemälde, wie auch in seinen früheren Gemälden, zu jenen Naturen, welche die Ruhe, das Schlichte, Stille dem Lauten, Glänzenden, Blendenden vorziehen. Gott erschien dem Propheten nicht im Sturme, sondern im sanften Säuseln des Windes, das Sanfte spricht eindringlicher zu dem tiefen Gemüte. Der Maler Klinger ist der Antipode des Radierers Klinger. Der Maler scheint mehr das Adagio zu lieben als das Allegro, mehr zu Bach zu neigen als zu Wagner, mehr das sanfte Windessäuseln zu verstehen als den brausenden Sturm. (Indess, wir wollen nicht behaupten, dass seine Malerei im adagio gehalten sei.)

Ein schöneres Gesicht, ein schönerer Leib, eine schönere Landschaft würden eben mehr blenden als sprechen, man würde vielleicht zu allererst die schönen Formen, die schönen Züge, die schönen Gegenden bewundern, und dann, in dieser sinnlichen Schöne zu allermeist die Absicht des Künstlers zu sehen glauben; aber die innere Stimmung, der geistige Ausdruck würde über dieser Bewunderung des Sinnlich-Reizenden leiden, womöglich übersehen oder doch erst an zweiter Stelle erkannt werden.

Nun soll aber weder die sinnliche Form für sich noch der geistige Ausdruck für sich im Kunstwerk vorherrschen. Der Künstler hat auf der Hut zu sein, etwa eine Skala von Empfindungen im Beschauer zu erwecken. Die Wirkung seiner Kunst darf absolut nichts gemein haben mit der Wirkung der Kunst im Cirkus: der Akrobat präsentiert seine Piecen nacheinander. Die Mittel künstlerischer Darstellung aber müssen gleichmässig Wirkung thun, und das können sie nur, wenn sie gleichwertig durchgebildet sind. Farbe, Zeichnung, Komposition usw. müssen derart dem Bilde entstrahlen, dass man gewahr wird: eins erhält durch das andere seine Bestätigung, seine Begründung, seine Wahrheit, sein Leben. Gesamtempfindung, nicht Einzelempfindung kann allein das echte Kunstwerk erregen und insofern allein kann, darf, soll und muss es schön genannt werden. (Schluss folgt.)

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Raoul Koczalski hatte mit seinem Chopinabend im Musenhaussaale einen ganz ausserordentlichen Erfolg.

— Das zweite Nicodé-Konzert brachte als Hauptwerk Hector Berlioz' selten gehörte „Sinfonie Fantastique". Der Solist des Abends war der schwedische Geiger Tor Aulie, der sich mit einem Konzert eigener Komposition vorteilhaft einführte.

Berlin. Der Meistersänger Eugen Gura feierte neuerdings in einem hierselbst veranstalteten Balladenabend grosse Triumphe.

Wien. Marcella Sembrich hatte mit einem kürzlich hier veranstalteten Konzert einen geradezu sensationellen Erfolg; sie sang unter anderem die Wahnsinnsarie der Lucia und Bellinis „Casta diva"

Theater (Oper).

Dresden. Die Proben zu Bungerts Oper „Die Heimkehr des Odysseus" sind im vollen Gange. Die scenischen Schwierigkeiten sollen ganz ausserordentliche sein. Die Titelpartie wird Herr Scheidemantel kreieren.

Berlin. Hector Berlioz' Oper „Benvenuto Cellini", das im Jahre 1838 in Paris zuerst aufgeführte Werk des grossen Tonmeisters, erlebte am 21. Nov. seine erste Aufführung allerdings ziemlich post festum am Kgl. Opernhaus. Der Erfolg der von Weingartner geleiteten Vorstellung war ein sehr bedeutender. Die Hauptrollen lagen in den Händen der Herren Kraus, Bulss und der Frau Götze.

— Das Kgl. Opernhaus plant für die zweite Woche des Dezember eine Aufführung des Nibelungenringes unter Mitwirkung nachstehender auswärtiger Künstler: Ellen Gulbranson, Ernestine Schumann-Heink, Grüning, Vogl, Perron, Friedrichs und Bachmann.

Darmstadt. Kretschmers „Folkunger" hatten bei ihrer Wiederaufführung am hiesigen Hoftheater mit Frl. Borchers und den Herren Minner, Weber, Stury und Riechmann in den Hauptrollen einen starken Erfolg.

Theater (Schauspiel).

Dresden. Die Premiere der drei neuen Heyseschen Einakter ist für den 12. Dez. angesetzt.

Berlin. Paul Lindaus vieraktiges Schauspiel „Der Abend" hatte am letzten Sonn-

abend gelegentlich seiner Erstaufführung am Lessingtheater einen unbestrittenen Erfolg, die Hauptrolle des Maler Deuben spielte Georg Engels.

— Am Schillertheater gelangt diese Woche Ernst Rosmers vieraktiges Lustspiel „Tedeum" zur Aufführung.

Frankfurt a. M. Ibsens „Rosmersholm" wurde hier mit gutem Erfolg zur ersten Aufführung gebracht.

Hamburg. Am Thaliatheater errang das neue Volksstück von L'Arronge „Annas Traum" einen günstigen Erfolg.

Aus **Kopenhagen** schreibt man: Ibsens neues Drama betitelt sich „John Gabriel Borkmann" und wird voraussichtlich Anfang Dezember hier aufgeführt.

Wien. „Nausikaa", ein neues fünfaktiges Drama von Hermann Hango, hatte am Raimundtheater einen starken Erfolg.

— Fuldas neue Märchendichtung „Der Sohn des Khalifen" fand am Burgtheater eine freundliche Aufnahme.

Personalien.

Frl. **Erika Wedekind,** das beliebte Mitglied der Dresdener Hofoper, trat im dritten Kaim-Konzert in München mit beispiellosem Erfolg auf.

Josef Rebicek, Kapellmeister des Wiesbadener Hoftheaters, scheidet im Herbst 1897 aus seinem Amte.

Der berühmte Maler Prof. **Fritz August Kaulbach** soll, wie verlautet, nach Scheidung seiner jetzigen Ehe beabsichtigen, die bekannte Geigerin Frida Scotta zu heiraten.

Herr **Forchhammer,** der neue Dresdener Tenorist, hält sich gegenwärtig behufs weiterer Gesangsstudien bei dem renommierten Gesangsmeister L. C. Törsleff in Leipzig auf.

Frau **Dawison,** die Gattin des berühmten gleichnamigen Schauspielers, ist 70 Jahre alt, in Dresden gestorben.

Der bekannte Tenorist **Gerhäuser** in Karlsruhe hat um die Erlaubnis nachgesucht, diesen seinen bisherigen Theaternamen nunmehr auch als Familiennamen führen zu dürfen.

Zum fremden Herd hat Dich Dein Fuss getragen,
Da Dich das eigne Vaterland vertrieben,
Dein Herz jedoch es ist daheim geblieben,
Hat für die Heimat treulich stets geschlagen.

Längst bist Du tot. An Deinen Sterbetagen
Schweigt jeder Mund, wie ahnend Du geschrieben.
Lebendig aber ist der Hass geblieben,
Von dem so schmerzlich Deine Lieder klagen.

Doch sei getrost! Schon spriesst aus tausend Keimen
Ein neuer Frühling, deutsche Lande zierend,
Und blüht empor zu zauberhaften Bäumen.

In ihren Wipfeln aber wird erschallen
Dein holdes Lied, in Jubel triumphierend,
Du liederreichste aller Nachtigallen.

Dietrich Eckart

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 12.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILD's VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.

Josephine Gerwing
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Berlin W., Culmstr. 30, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Willy Mehlig-Zierold
Carl Zierold
Dresden

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road.
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6/II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26b, II.

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin Mezzosopran.)
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19

Alfred Krasselt
Violinist.
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
Leipzig, Mühlgasse 4.

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG.

Johanna Dietz
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Konz.-Vertr. Süddeutsch. Konzert-bureau, München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Konzert von Julius Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. 5

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin
Frankfurt a. M.
Vertreter: H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 60.
Konzert-Vertretung:
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Speziallehrer für Gesang
Ausserdem Unterricht in Klavier und Musik-Theorie.
Leipzig, Weidstr. 56.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin.
Berlin W.,

Ernst Schneider
Konzertsänger, Bariton
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Klinge
Oratorien- und Konzertsängerin
Sopran
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile

Dr. Victor Schweizer
Leipzig
Hospitalstr.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr. 13.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Gens
Komponist und Pianist.
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 9.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannisplatz 19, III.

Louise Ottermann
(Sopran)
Dresden-A.
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).

Luise Geller
Alt und Mezzosopran, Oper, Konzert und Oratorium.
Magdeburg, Moltkestr. 7

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsänger u. Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Lehrer für Harfe
Leipzig

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse 7.

Anna Stephan
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt und Mezzosopran.
Frankfurt a. M.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 10, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse

Johannes Cotta
Altenburg S.-A.
Querstr. 21.

Frau Dr. Paula Gierke.
Berlin W., Potsdamer Str. 122c, Gartenhaus III.

Amélie Gmür-Harloff
Weimar.

Lilli Marsala
Sopran.
Berlin W.,
Neue Winterfeldstr. 10, II.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin.

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
Wiesbaden.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion { für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12–1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 13820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 12.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Malling-Konzert (Krystallpalast, 27. Nov. 1896). Der dänische Komponist Jörgen Malling veranstaltete im Theatersaale ein Konzert, in welchem er nur eigene Kompositionen zu Gehör brachte; er erfocht sich vor dem verwöhnten Leipziger Publikum einen bedeutenden Erfolg. Leider konnte das angekündigte D moll-Streichquartett infolge Erkrankung des Kammermusikers Becker nicht ausgeführt werden. Wir mussten mit einigen Liedern des melodienreichen Komponisten vorlieb nehmen und unsere Neugierde, Herrn Malling, der sich eine so gediegene Beherrschung des vierstimmigen Vokalsatzes zu eigen machte, auch als Kammermusiker kennen zu lernen, mit der Hoffnung, auf ein anderes Mal vertrösten. Herr Gustav Borchers entschädigte die Zuhörer für das entgangene Quartett durch den Vortrag der beiden Lieder „Abenddämmerung" und „Sommerregen" und erntete besonders mit ersterem, das bei seiner sehr stimmungsvoll gesetzten Begleitung des Pianoforte und Violoncell einen tiefen Eindruck machte, reichen Beifall. Weniger glücklich war Herr Franz Seebach infolge einer leichten Indisposition in der Wiedergabe der Lieder „Ein Brausen geht" und „Am Bette eines Kindes". Den Schwerpunkt des Konzertes bildete „Kâwala", Drama frei nach Ossian von J. M., in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester (Manuskript) von Jörgen Malling. Ein etwas langes, ohne den Kern so ganz treffendes Vorspiel leitete das Tonwerk ein und zu einem „Chor der Jungfrauen" über, der sich nach einem homophonen und ziemlich trockenen Anfang zu temperamentvoller rhythmischer Gestaltung und Klangschönheit erhebt. Man erwartet den Helden Fingal, den König der Morven, der, nachdem ihn Kâwala einer Erzählung des Rivalen Hidallan zufolge tot geglaubt, in seiner ganzen Siegerschönheit zurückkehrt und Gegenstand grosser Huldigungen wird. Der eifersüchtige Hidallan flüchtet in eine Höhle, in welche später ihm Kâwala folgt, auf dass er sie ungehindert töten kann, nachdem sie Kâwala, ihre „Jungfrau'n lieblichen Blicks" entliess, um ruhen zu können. Bald darauf erscheint Hidallan, um Fingal zu verkünden, dass er sich an ihm und derjenigen gerächt, die ihn verschmähte, sich alsdann mit seinem Schwerte zu töten und Fingal als Sieger bei der toten Braut stehen zu lassen. Malling hat entschieden grosse Züge in sich, doch gelingt es ihm nicht, sich zu einer Individualität emporzuringen, was vielleicht seinen Grund in einem nicht besonders scharfen Charakterisierungsvermögen haben mag. So hat Malling nicht ganz die in Leidenschaften schwelgenden Eigenheiten Ossianscher Helden erfasst und wird daher deren Pathos, das im Text mit zu viel Überschwang vergeudet ist, nicht gerecht; ein fast moderner Militärmarsch, der den Rückzug Fingals mit seinen Barden und Kriegern aus der Schlacht markieren soll, wirkt beinahe abstossend. Auch der Anklänge an die Jung-Italiener und Richard Wagner erwehrt sich Malling nicht, ohne aber auch deren glänzenden Instrumentation nachzueifern. Trotzdem enthält das Werk viel Schönes und Eigenes, und in Kâwalas Auftrittsgesang z. B. erhebt sich Malling in den Worten

„Herrlich ein König im Volk,
Strahlend wie Licht im Gewölk,
Wenn vom Himmel Regen sich senkt!"

so kraftvoller Pracht [illegible]

[illegible]

VII. Gewandhauskonzert [illegible]

Musikbesprechungen.

Chop. [illegible]

Moderne Musik, [illegible]

kennen mit seinem Liede „Es rauben die Gedanken", das Beste im Hefte bietet Ad. Wallnöfer mit dem Gesange „Der Tag wird kurz" Op. [illegible]. Wir begleiten den Verein bei seinem Eintritte in den III. Jahrgang mit den besten Wünschen: möge er fortfahren in seinem schönen und segensreichen Wirken. Der Mitgliedsbeitrag an den Verein beträgt nur 3 Mk. jährlich, wofür den Mitgliedern in 8 Heften eine Fülle des Guten geboten wird. Die Geschäftsleitung des Vereins besorgt der bekannte Musik-Verlag von Fritz Schuberth jun. in Leipzig. Der Beitritt zum Verein kann jedem Musikfreunde nur warm empfohlen werden.

F. A. G.

Konzert-Rundschau.

Veraltete Programme oder solche, denen Datum und Aufführungsort fehlen, können keine Berücksichtigung finden.

Augsburg. XXXVII. Kam.-Konzert. Kam.-Orch. Dir.: Hr. Hofkapellm. Zumpe. Sol.: **Arthur Friedheim** (Klavier). [illegible] Okt.: Symphonie C-dur v. Fr. Schubert. Klavierkonz. Es-dur v. F. Liszt. Vorsp. z. „Meistersinger" v. R. Wagner. [illegible] Lied ohne Worte v. F. Mendelssohn. [illegible] Es-dur [illegible] v. Fr. Chopin.

Geistl. Konz. i. d. Barfüsserkirche, veranst. v. Verein z. Erbauung einer Augsb. Konfessionskirche in Augsburg [illegible] Nov. Dir.: Hr. Musikdir. Wilh. Weber. Mitw.: Ges.: Frl. Cornelie [illegible] a. Leipzig. Viol.: Hr. [illegible] Violon.: Hr. [illegible] Org.: Hr. Fritz Spindler. [illegible] Amoll [illegible] v. J. Rheinberger. [illegible] v. Adrianus Valerius. [illegible] Violoncello u. Orgelbegl. v. J. S. Bach. Larghetto [illegible] Orgelbegl. v. W. A. Mozart. Vater unser [illegible] 4stimmigen gem. Chor v. [illegible] Dem Andenken [illegible] Okt. 18[illegible] gewidmet. [illegible] Herr zu Deinem Thron [illegible] v. J. S. Bach. [illegible] Selig sind die Toten [illegible] Soloquartett u. Chor v. L. Spohr. 2 Chorgesänge: a) Wenn ich ihn nur habe, und [illegible] v. C. Löwe. Abendlied [illegible] Op. [illegible] v. O. Wermann. 2 Lieder f. 1 Altstimme m. Orgelbegl.: a) Litanei auf das Fest Allerseelen v. Fr. Schubert u. b) Treue v. Felix Draeseke. Schlussgesang zum Reformationsfest: a) Reformationslied a. d. 16. Jahrh. v. M. [illegible] u. b) Schutz- u. Trutzlied [illegible] Psalm [illegible] Musik v. Dr. Martin Luther [illegible]

Baden-Baden. [illegible] Abonnementskonz. i. gr. Saale des Konversationshauses, veranstaltet vom städt. Kur-Komité. Mitw.: [illegible] Frl. Frida Scotta (Violin-Virtuosin a. Kopenhagen), Frl. Ernest [illegible] (Konzertsängerin a. Strassburg) und des städt. Kur-Orchester unt. Direkt. d. Hrn. Kapellm. P. Hein. [illegible] Nov.: Ouvert. z. „Der Freischütz" v. C. M. v. Weber. Cavatine a. „Der Barbier von Sevilla" v. Rossini. [illegible] Konz. [illegible] v. Saint-Saëns. Arioso a. „Paris und Helena" v. Gluck. Berceuse v. Chaminade. Ständchen v. R. Strauss. Ballett-Suite (Ballettstücke a. Opern v. Chr. W. Gluck) f. Orch. frei bearb. v. F. Mottl. Méditation a. „Thaïs" von Massenet. Scènes de la Csárdás von Hubay. Air du Mysoli a. „Perle du Brésil" v. Félicien David. Polonaise a. d. Suite Op. [illegible] von Tschaikowsky.

Basel. I. Kammermusikkonz. d. allgem. Musikgesellschaft i. Saale d. Stadtkasino unt. Mitw. d. Hrn. Konzertm. Ad. Bargheer u. R. Wolff (Violine), H. Trost u. [illegible] (Bratsche) u. Konzertm. W. [illegible] (Violonc.). [illegible] Nov.: Quartett C-dur Op. [illegible] No. 2 für Streichinstrum. v. Jos. Haydn. Adagio a. d. Streichtrio Es-dur [illegible] v. W. A. Mozart. Quintett in C-dur Op. 29 f. 2 Viol., 2 Bratschen u. Violonc. v. L. v. Beethoven.

Berlin. I. Abonnementskonz. d. Singakademie, i. ihrem Saale unt. Leit. ihres Direkt. Prof. Dr. M. Blumner. Mitw.: Sopr.: Frl. Klara Strauss-Kurzwelly. Alt: [illegible] Tenor: Hr. Emil Pinks. Bass: Hr. Salomon Smith. Orch.: Philharmonische Kapelle. Org.: Hr. Musikdir. Kawerau. Violin-Sol.: Hr. Konzertm. Witek. [illegible] Okt.: Hohe Messe H-moll v. J. S. Bach.

Vortragsabend d. kgl. Akademie der Künste. Unter gütiger Mitw. d. Hrn. Willy Trechler. [illegible] Nov.: Ouverture zu „Medea" Op. 22 v. Bargiel. Serenade D-dur, Op. 11 f. gr. Orch. v. Brahms. Konz. f. Violonc. m. Orch. Op. [illegible] v. Klughardt. Ouverture „In der Natur" Op. 91 v. Dvořák.

Bern. [illegible] Abonnementskonz., gegeb. v. d. „Bernischen Musikgesellschaft" i. Gesellschaftshaus Museum. Dir.: Dr. Karl Munzinger u. unt. Mitw. v. Hrn. Alex. Siloti (Pianist a. Moskau). [illegible] Nov.: Symphonie in D-moll Op. 120 v. R. Schumann. Concerto No. 5 Es-dur, Op. 73 v. L. v. Beethoven. Au Village Op. [illegible] aus „Scènes pittoresques" pour orchestre v. Benjamin Godard. Einzel-Vorträge am Klavier: a) Etude Op. [illegible] v. Arensky, b) Nocturne Des-dur und c) Scherzo Op. 31 v. F. Chopin. Ouverture zu „Preciosa" v. C. M. v. Weber.

„Odysseus' Heimkehr".

Musiktragödie in einem Vorspiel und drei Aufzügen von August Bungert

Besprochen und erläutert von Max Chop.

Als ich im zweiten Hefte der Bayreuther Festspielausgabe dieser Zeitschrift (Heft 44, 1895/96) mit einer biographischen Studie über August Bungert als deutschen Meister auf dem Plane erschien, musste ich auch des, wenn auch noch nicht erschienenen, so doch nahezu beendeten Lebenswerkes unseres Meisters, der Tetralogie „Homerische Welt" flüchtig gedenken. Ich gab damals die Gliederung des Ganzen in „Kirke", „Nausikaa", „Odysseus' Heimkehr" und „Odysseus' Tod" an, legte mit wenigen Worten den Gang der Haupthandlung und ihre Abweichungen von den Rhapsoden-Überlieferungen dar, musste mich aber natürlich mehr oder minder auf Andeutungen beschränken. Heute will ich einem Gliede der gewaltigen Viererkette nähertreten, dem aktuellsten und volkstümlichsten Drama in der Tetralogie, wie's die „Walküre" im „Ring" ist, — der „Heimkehr", deren Klavierauszug binnen wenigen Tagen der Öffentlichkeit übergeben wird und die am Dresdener Hoftheater nun zum erstenmale in Scene gehen soll. — In den sieben Jahren treuer Freundschaft, die mich an Bungert kettet, habe ich das gewaltige Werk entstehen sehen, gerade betreffs der Tetralogie sind wir in stetem, regen Gedanken- und Meinungsaustausch miteinander geblieben. So hat das Lebenswerk Bungerts unter meinen Augen die letzte Feile erhalten, ich habe mehr gesehen, gehört und erfahren, als ich in einer analysierenden Studie niederlegen kann. Nur ein Abriss sei's, der zur Orientierung verhilft.

Im Jahre 1901 gab der Meister von Pegli, seinem Landsitze an der Riviera, aus die „Nausikaa" heraus. Der Stoff hatte ihn anscheinend am meisten gepackt. Die aussichtslose Liebe der Tochter des Phäakenkönigs Alkinoos zu Odysseus, ihr Opfertod in den Wellen des Meeres, durch den sie Poseidon mit dem Helden aussöhnt und ihm glückliche Heimfahrt nach Ithaka sichert. Über die leitenden Grundsätze in der Musiktragödie „Nausikaa" spricht sich Bungert im Vorwort zum Textbuche ausführlicher aus, indem er sagt: „Der Grundgedanke des vorliegenden Werkes ist die Entsagung. Es ist also dasselbe alte Lied, das in dem grössten Werke unseres grössten Dichters, im Faust ertönt: „Entbehren sollst du, sollst entbehren!" Das Ideal des griechischen Helden ist neben Achilleus vor allen Odysseus. Sein Leben heisst: Kämpfen — geniessen — leiden! Er ist der unermüdliche Kämpfer — der nie ermüdende Geniessende — der erhabene Dulder! Kurz vor dem Ende seiner Laufbahn tritt ihm im Phäakenlande, Nausikaa die Mädchenblume entgegen. Neuer Kampf — neues Leid! Aber zugleich, und dieses habe ich in meiner Dichtung besonders betont, ist ihm das Phäakenland auch das Land der Kunst, hier hört er seine eigenen Thaten bereits durch den Mund des Sängers verherrlicht. — Die ganze Art, wie auch Homer am Schluss seiner Irrfahrten Odysseus noch nach Phäakenland gelangen lässt, die Schilderung des Volkes, dessen Freude und Lust am Dasein, seine Pflege und Verehrung des Schönen, dann die Art und Weise, wie Odysseus nachts von diesem Traumlande schlafend fortgefahren wird, um morgens endlich in seiner Heimat Ithaka zu landen — alles dieses hat bei Homer einen eigenen, bei ihm ganz einzig dastehenden, beinahe phantastischen Zug. Wie ein Lethebecher ist dem Helden, nach dieser Seite hin, der Aufenthalt im Phäakenland —, wie ein Becher der Erquickung vor dem letzten Kampfe gegen die Freier in der Heimat! — Und nun Nausikaa! In der Odyssee im 7. und 13. Gesange bringt Homer wenigstens äusserlich nicht das Tragische der Gestalt zum Austrag. Es war dies aus vielen Gründen im Epos nicht am Platze. Das Verhältnis zur Nausikaa musste und konnte nur vorübergehend dargestellt werden, denn es handelt sich vor allem um die Heimkehr des Odysseus. Dem Epiker genügte hier das Tragische nur anzudeuten. Dass der Dramatiker durchaus anders den Stoff anfassen musste, ist natürlich. Auf Nausikaas Gestalt ruht, nachdem sie den Helden gesehen, der ganze Zauber der bei Tag und Sonne voll und stolz aufblühenden Rose —

und bei Odysseus Abschied — steht sie da, wie die arme Blume, auf die der Reif der Frühlingsnacht gefallen ist" —

Im übrigen sind die Pläne betreffs der Tetralogie 1885 noch gänzlich andere gewesen. Bungert spricht von vier Abenden, die sich auf die Tragödien verteilen: 1. „Achilleus und Helena" mit dem Vorspiel: „Das Opfer der Iphigeneia in Aulis" — 2. „Orestes und Klytämnestra", 3. „Nausikaa", 4. „Odysseus' Heimkehr". — Von „Odysseus Tod" und „Kirke" ist hier nicht die Rede. Seitdem sie eingefügt sind, fallen die beiden der „Ilias" entlehnten Stoffe mehr und mehr ab; der in sich abgeschlossene Cyklus ist der „Odyssee" entlehnt — das Leiden, Irren, die endliche Heimkehr und der Tod des Odysseus.

Von grosser Wichtigkeit für den thematischen Aufbau der „Heimkehr" sind einige Scenen der „Nausikaa", die ich nicht unerwähnt lassen darf, so vor allem die gewaltige Hadesscene im Vorspiel. Hier, wo Odysseus der Unendlichkeit unmittelbar ins Auge schaut, tönen im Reiche der Schatten jene fundamentalen Weisheiten an unser Ohr, auf denen der ganze Riesenbau des Vierercyklus ruht. So: „O Menschenleben, leidvolles Streben gegen der Götter dunkle Nacht!" Ferner des Teiresias Weissagung: „Nur durch erhabenes Dulden der Leiden versöhnst du die Gottheit, sühnst deine Schuld!" Oder der Mutter Trostwort: „Das Gute siegt!" Auch die grosse Moral am Schlusse der Tragödie sei erwähnt: „Ein jedes Menschenleben ist ein Opfern, ein Sterben für das Liebste auf der Welt." Das sind Angelpunkte, um die der ganze dichterische Vorwurf kreist, — Sentenzen, die in dramatisch besonders spannungsvollen Situationen auch der „Heimkehr" immer von neuem angeschlagen werden und ihrer Wirkung stets sicher sind.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Handlung in der „Heimkehr!" Ich setze dabei voraus, dass der Leser mit den Überlieferungen in den homerischen Rhapsodengesängen der Odyssee bekannt ist, sich daher selbst leicht die Abweichungen der Bungertschen Dramatisierung vergegenwärtigen kann.

Das Vorspiel führt uns mitten hinein in das ränkevolle, zügellose Treiben der Freier auf Ithaka, zeigt uns Penelopeias Ohnmacht und die Gefahr, die über Telemachs Haupte schwebt. Aus der Nacht auftauchend, von einer Lichtspur umflossen, schwebt die Schutzgöttin des Odysseus langsam über die Bühne: „Was da lebet und webet, was da rastet und hastet im Weltendunkel, im Lichtgefunkel, in wallender Welle, in luftiger Helle, alles liegt in der Götter Hand." — Die hereinbrechende Morgendämmerung zeigt den Königspalast auf Ithaka, aus dem zwölf Freier, an ihrer Spitze Eurymachos und Antinoos, hervorstürzen, um sich zu einer Verschwörung gegen Telemachs Leben zusammenzuthun. Die Zeit drängt, das Volk murrt gegen die Freier und die Sage geht um, Odysseus kehre wieder. Nur Hyperion, der junge Freund des Telemach, der Penelope mit heisser Inbrunst liebt, ohne dass man im Königshause eine Ahnung von dieser Neigung hat, opponiert gegen den Racheschwur, wird aber überstimmt. Als sich die Mordbuben wieder verstreut haben, bleibt Hyperion zurück, um Telemach zu warnen, der mit wohlausgerüsteten Schiffen übers Meer zieht, um Kunde vom Vater zu bringen.

Der erste Aufzug spielt nahe der Hütte des Eumaios. Über das Meer schaut der Neriton, Ithakas höchster Berg, herüber. Droben auf der Höhe liegt das Haus des „göttlichen Sauhirten" und Güterverwalters, bei ihm wohnt der greise Laertes, des Odysseus Vater. Im Vordergrunde sehen wir die Grotte der Najaden, vor der unter dem dichten Blätterdache eines Ölbaumes Odysseus schlummert. Hier legten ihn die Phäaken nieder, von Alkinoos' Eiland her die Schiffe ans Gestade treibend; hier ruhen auch die reichen Geschenke. — Es ist Abend. Vom Neriton herab strömen die Hirten unter fröhlicher Weise herbei, den alten Eumaios neckend, zum Tanze eilend. Als die Mondscheibe aus dem Meere auftaucht, erwacht Odysseus: „Ist's Morgengrauen? Ist's Abenddämmern? Fernher ertönt Hirtengesang!" Wie Lieder der Jugend dringen die Weisen an sein Ohr. Aber er erkennt die Heimat nicht, weil emporsteigender Nebel die Landschaft entstellt hat. Wieder glaubt er sich zu neuem Kampfe, zu neuer Irrfahrt an ein ödes Gestade geschleudert und bricht in der furchtbaren Ungewissheit zusammen. — Aber schon steht Pallas Athene zu seinen Häupten. Auf ihren Wink zerteilen sich die Nebel, die Grotte beginnt sich von Najaden zu beleben, berauschende Gesänge tönen uns entgegen. Odysseus

hat sich wieder emporgerafft, er erkennt das im Vollmond ruhende Gelände als seine Heimat, in seliges Entzücken ausbrechend, während der Najadenjubel immer lauter seinen Gesang umgiebt. Mit der bangen Frage nach Penelope, Telemach und Laertes tritt er hervor, nachdem er den von Athene zurückgelassenen Bettlermantel übergeworfen und die reichen Geschenke in der Grotte geborgen hat. — Er ist gerade zu rechter Zeit nach Ithaka gekommen. Draussen auf dem Meere beginnt sich ein Schauspiel zu entfalten, das Odysseus das Blut in den Adern stocken lässt. Telemach kehrt von einer vergeblichen Streife nach dem Vater heim, er wird von den Freiern, die ihn zu töten schwuren, abgelauert und verfolgt. Das Rufen vom Meere her verhallt, Eumäos berichtet dem Bettler Odysseus, wie's die Freier hier treiben, wie's weder Ehre, noch Eigentum, noch Frieden giebt auf Ithaka, und wie die heissen Gebete allerorten täglich zu den Göttern aufsliegen, Odysseus möge heimkehren. — Wieder wird unsere Aufmerksamkeit der Salzflut zugelenkt, wo jetzt erneute Rufe ertönen. Die Freier sind dem Boote Telemachs auf der Spur, sie erreichen es, Telemach zieht sein Schwert und ficht, während sein Hülferuf schaurig durch die Nacht hallt. Odysseus kehrt die unbändige Kraft zurück, ihm ist, „als wüchsen Schlangen aus der Kehle". Er ruft dem kämpfenden Jünglinge vom Lande aus Mut zu, von einer Felsplatte des Gestades springt er ins Boot des schon ermatteten Sohnes, vor seinen furchtbaren Streichen weichen die Freier zurück und fliehen in die dunkle Nacht hinaus. — Mit eignem Arme trägt er den ohnmächtigen Telemach ans Land, der bald wieder zu sich kommt und ihn erstaunt fragt: „Bist du ein Gott im Bettlergewand?" Auch Eumäos ruft ihm bedeutungsvoll zu: „Seit Odysseus ging, stieg kein solcher Held ans Land!" Auf Odysseus' Mitteilung hin, dass er Kunde vom Langgesuchten bringe, entscheidet Telemach, dass sie noch heute Nacht über's Gebirge zu Penelope wandern, um ihr die Freudenbotschaft zu übermitteln. Eine Stimmung froher Hoffnung lagert über dem Schlusse des Aufzugs. Der greise Laertes hat sich aus tiefem Schlafe von seiner Bank erhoben, wie im Traume wandelt er dahin, hellseherisch klingt es von seinen Lippen: „Es singen's die Quellen, es rauschen's die Wellen, ich hör's in den Lüften, ich athm' es in Düften: Odysseus kehrt! Gleich dem hochhinwandelnden Gotte spannt er den heiligen Bogen, vernichtend der Freier Rotte, schwingt er sein Schwert!" Und die herbeigeeilten Hirten nehmen die süsse Weise wonniger Verheissung auf, Eumäos fühlt: „Ein neues Leben strömt durch die Glieder, in Zittern und Beben erkenn' ich ihn wieder: Odysseus ist heimgekehrt." Jauchzend tönt aus der Najadengrotte der Nixenjauchzer: „Heil dir, Odysseus, du herrlicher Held!" —

Im zweiten Aufzuge macht Bungert von seiner unbestrittenen Meisterschaft, Gegensätze aufeinander einwirken zu lassen, den ausgiebigsten Gebrauch. Ein Freierbacchanal leitet den Aufzug ein, um in die trübe Weise der spinnenden Penelopeia überzugehen. Wir befinden uns im Frauengemache des Königspalastes auf Ithaka, über dem Meer graut der Morgen, Penelope weint im Sehnen nach Odysseus dem Tag entgegen, während aus der Ferne das „Evoe!" der schweigenden Freier erschallt. — Hyperion tritt ein, aus seinem Liebesstammeln, seiner Hast gewahrt die Königin, dass auch dieser letzte, den sie für einen Freund, nicht für einen Liebhaber hielt, für sie verloren sein muss. Der Jüngling entdeckt ihr den Mordanschlag der Freier auf Telemach und eilt davon. — Nicht die Schwelle zum Gemache der Königin ist dem trunknen Gesindel der Buhler mehr heilig. Eurymachos und Antinoos treten weinselig mit Melantho und Despoina in den Armen ein, von Penelope Rechenschaft darüber zu verlangen, warum sie das Teppichgewebe, nach dessen Beendigung sie einen Freier zu wählen versprach, stets wieder zur Nachtzeit auftrennte. Penelope, durch die zuchtlosen Reden tief in ihrer weiblichen Ehre gekränkt, entflammt des Antinoos' Leidenschaft durch ihre Keuschheit immer mehr, sodass er schliesslich in sinnlicher Gier auf sie eindringt. Sie wehrt sich zwar mit Dolch und Schwert, droht aber doch der Übermacht zu unterliegen, als noch zu rechter Zeit Hyperion hereinstürzt. Er wirft sich zwischen die Trunkenen und die Königin, bekennt wütend, dass er den Mordplan der Freier gegen Telemachs Leben an Penelope verriet und wird im Kampfe von Antinoos niedergestossen. In diese Situation hinein tritt Odysseus mit Eumäos und Telemach. Beim Morgengrauen trunkene Freier, freche Buhlerinnen in Penelopes Gemach, zu ihren Füssen einen sterbenden Schwärmer.

Das Misstrauen in die Treue der Königin muss, wenn auch nur für kurze Zeit, im Herzen des Odysseus Platz greifen. Penelope will mit lautem Jauchzen dem glücklich heimgekehrten Sohne entgegeneilen, allein Eurymachos und Antinoos halten Telemach fest und erpressen, den Dolch über seiner Brust gezückt, von Penelope den Schwur, dass sie sich morgen, am Feste des Apollon, dazu entschliesst, einem der Freier die Hand zu reichen. Penelope thut es, um dem bedrohten Sohn das Leben zu erhalten, und als Telemach auf sie zueilt mit der glücklichen Botschaft, der Fremde bringe Kunde vom Vater, tönt es gebrochen von ihren Lippen: „Zu spät! Ach, zu spät!" — Unter dem rührenden Geständnis seiner Liebe haucht Hyperion zu Penelopes Füssen seine junge Seele aus. Als Telemach dem Freunde die Augen zudrückt und die erkaltete Stirn küsst, bricht Penelope mit einem Schrei zusammen und schleppt sich hinaus. Odysseus ist, nachdem er Eumäos, dem er sich entdeckte, noch Befehle erteilte, allein geblieben und in furchtbares Grübeln versunken. So muss er seine Heimath, sein Haus und seine Angehörigen wiederfinden! Weiss er, ob Penelope ihm treu blieb? Der Einzige, der ihn erkannte, war der altersschwache Argos, der Lieblingshund, mit dem er einst in frohen Tagen zur Jagd zog. Mühsam erhob er sich, als Odysseus nahte, von seinem dürftigen Lager im Hofe, koste ihm die Hand und starb. — „Ist dieses Ithaka? Ist dieses mein Herd?" quillt es in dumpfer Verzweiflung von seinen Lippen. — Da ist auch schon Penelope zurückgekehrt, um aus dem Munde des Bettlers die Kunde über Odysseus entgegenzunehmen. In der an psychologischen Feinheiten ungemein reichen Unterredung gewinnt Odysseus die unwiderlegliche Überzeugung von der felsenfesten Treue der Gattin. Das Auflohen ihres Rachegefühls, der Ausbruch elementarer Leidenschaftlichkeit bei der Botschaft, dass der heissersehnte Gatte ganz nahe sei, lassen keinerlei Zweifel mehr aufkommen. Dem Bettler stürzt sie zu Füssen. „Ein armes, elendes, nichtiges Weib! Voll Sehnsucht und Liebe für seinen Gemahl, es sehnt, wie die Nacht sich sehnt nach der Sonne, wie die Blume nach Tau, wie das Kind nach der Brust. Dies unselige Weib, das als Knospe pflückte Odysseus' Hand, das als Blume dann stolz an der Brust ihm lag, das ärmste Weib, es ringet die Hände und fleht, dir zu Füssen, lass den Gemahl mir baldig kehren." Die Sonne dringt in den Raum, während Odysseus tieferschüttert sie tröstet. — Die wilde Despoina stürzt herein, sieht die Königin vor dem Bettler auf den Knien liegen und lacht laut auf. Hyperion, den Geliebten, sucht sie. Odysseus weist auf den mit einem Teppich verhüllten Leichnam, den die Buhlerin unter furchtbarem Racheschwur an sich reisst.

So ist zum Feste des Apollon (dritter Aufzug) alles zur That vorbereitet. Die Freier erhoffen Penelopen zu gewinnen, Odysseus trifft mit Eumäos, dem er sich allein entdeckte, die Vorbereitungen zum Vernichtungskampfe. Der aufrollende Vorhang zeigt uns ein Freierbachanal im Hofraum des Königshauses auf Ithaka, wo man unter wüsten Orgien dem Apollon opfert. Odysseus ist, als Bettler verkleidet, unbemerkt eingetreten und hat sich auf ein Fell im Vordergrunde gestreckt; erst als auch er dem Fernhintreffer Phöbus huldigt, wird man auf ihn aufmerksam und beginnt seiner zu spotten. Die Freier wollen den „verrückten Alten" entfernen. Antinoos jedoch heisst ihn, einen Knochen auf Odysseus schleudernd, bleiben. Der alte Hofhund Argos sei tot, hier wäre ein würdiger Ersatz. Penelope erscheint mit Gefolge und nimmt im Thronsessel Platz; sie ist gewillt, ihren Schwur zu halten, will sich aber nur einem Helden als Weib hingeben, — nur dem, der den Heraklesbogen des Odysseus spannt und durch zwölf Stabösen den Pfeil zu schiessen vermag. Den Bogen ergreift zunächst Telemach, vielleicht gelingt es ihm durch eine Heldenthat, die Mutter vom Schwure frei zu machen. Aber er ist nicht imstande, die furchtbare Waffe zu spannen, nach dreimaligem vergeblichen Versuche tritt er, vom wütenden Hohn der Freier verfolgt, ab. Erregt zieht er gegen den Hauptspötter Antinoos das Schwert. Phemios kann nur mit Mühe die Streitenden trennen, Odysseus entdeckt sich seinem Sohne, während Penelope, die weibliche Hoheit wahrend, das wüste Gelage verlässt. — Eine Reihe von Freiern versucht nun, den Bogen zu spannen, allein vergeblich, — so auch Leiodes, der die Freier warnt und sie beschwört, vom thörichten Beginnen abzulassen. Ein aufsteigendes Unwetter redet unter Blitz und Donner bedeutsam mit in die spannungsvolle Situation, mit der Zuspitzung der

Kontraste, mit der Annäherung an die Explosion nimmt auch die Stärke des Gewitters zu. Beim fahlen Schein der Blitze, zum brüllenden Donner verkündet der greise Sänger Phemios namenloses Unheil, das er in den Gestirnen und aus dem Vogelfluge las, allein er wie auch später Eumäos werden von den sorglosen Freiern für trunken hingestellt und verhöhnt. — Die Zeit des Handelns ist gekommen. Langsam erhebt sich Odysseus, Telemach starrt ihn entsetzt an, die Freier erstaunt und verblüfft. Mit mühsam verhaltenem Groll macht er den Freiern über die eigene Art, ein Weib zu freien, Vorwürfe. Penelope will zum Gatten einen Helden und keiner von ihnen sei imstande, den Bogen des Odysseus auch nur zu spannen, so verlange er denn den Bogen für sich, um auch seinerseits zu prüfen, ob er vielleicht das Geheimnis, ihn zu spannen, entdecke. Trotz des wilden Protestes übergiebt Telemach die Waffe dem Bettler, der sie leuchtenden Auges empfängt und in tiefster Erregung mit dem Bogen zu sprechen beginnt. Lächelnd wendet sich Odysseus an die Zechenden: „Seid ohne Sorge! Erring' ich mir gar den Preis, Penelopeia führ' ich Euch nimmer fort! — Ich bleib, was ich bin, und bin, was ich war! — — Gelingt es mir, ist zu Ende das Fest! Die Freite ist aus und Ihr habt Frieden und Ruh'!" — Furchtbare Donnerschläge begleiten seine Worte, Pallas Athene, mit dem Gorgoschild bewaffnet, schwebt in der Höhe von rechts nach links darüber. Kurz darauf ist der Preisschuss gefallen, aber auch Antinoos liegt mit durchbohrter Kehle am Boden. Die Freier dringen auf Odysseus und die Seinen ein, das furchtbare Getümmel verliert sich dann, als der König mit dem Schwerte dreinschlägt, nach dem Hintergrunde zu, den später ein zufallender Vorhang den Blicken des Publikums entzieht. Nun steht Odysseus auf dem Throne, das Bettlergewand abstreifend, als König da, von Blitzen grell umleuchtet: „Der Bettler ging! Es kam Odysseus, Ithakas König, der Sieger von Troja, Penelopeias Gemahl!" Winselnd flehen die Freier um Gnade und Erbarmen. Auf der Galerie ist Penelope schlafwandelnd erschienen, jetzt berührt Pallas Athene, die Richterin des Kampfes, ihre Stirn, dass sie erwacht. Mit einem Blicke überschaut sie die Situation: „Nein, kein Erbarmen! Odysseus! Mein Held!" tönt es von ihren Lippen, dann stürzt sie hinab, dem Geliebten an die Brust. In seligem Entzücken mischt sich ihr Gesang mit dem seinen. Athene, die Schutzgöttin, wandelt wieder, Flöte blasend, als Walterin des Geschicks durchs Haus, während die endlich Vereinten sich selig umschlungen halten. Jubelnd tragen die Hirten den alten Laertes herbei, fröhliche Chöre beschliessen das Drama. — — — — — — — — — — — — — —

Bungert hat die motivische Arbeit Wagners auch für sich übernommen und zwar in einer Prägnanz, die ihn in keinem Punkte hinter seinem Vorbilde zurückstehen lässt. Es zeigt sich hier einmal wieder, dass nur gewissen Stoffen im Wege des Musikdramas beizukommen ist. Bungerts Glückswurf fiel auf den griechischen Mythos, auf Homers „Ilias" und „Odyssee", ein für den Dramatiker noch unbestrittenes Gebiet. Dass gerade die Stoffe der „Odyssee" packendste und musikalisch-dramatisch verwertbare Partien aufwiesen, entging Bungert nicht. Da liegt uns vieles menschlich weit näher, als in der Götterlehre unserer Vorfahren; der grosse Zug, der des Odysseus Leiden durchweht, er liegt dem phantasievollen Gemüt und Verständnis des Deutschen so unendlich nahe. Nun kam hinzu, dass Bungert nicht nur Tondichter, dass er ein begnadeter Textdichter ist. Somit war alles Wesentliche gegeben für die glückliche Durchführung der erhabenen Idee.

Es ist natürlich nicht entfernt möglich, bei der Fülle von 60—70 selbständigen Themen oder Motiven in der Darstellung der musikalischen Struktur erschöpfend zu sein. Es kann sich hier nur um die Anführung der hauptsächlichen Wirkungen handeln, — um diejenigen Gedanken, die bestimmend und beherrschend bleiben für das ganze Gefüge. Von den aus „Nausikaa" übernommenen, zur allgemeinen Sentenz für den Dramencyklus gewordenen Motiven habe ich oben schon gesprochen. Auch aus „Kirke" hören wir mehrfach bedeutungsvolle Weisen, so z. B. I, 2. Szene das Irrgangmotiv „Irrgang ist all mein Leben!" und II, 9. Szene das Persephonemotiv am Aktschluss. — Von diesen abgesehen verteilen sich die Hauptmotive auf Odysseus, Penelopeia, Telemachos, Hyperion, Antinoos, Despoina, die Freier, auf Pallas Athene, Eurykleia, Mentor, die Najaden und die Hirten.

Odysseus erscheint uns bis zum Schluss der „Heimkehr" als Kämpfender und Ringender. Sein ganzes Leben bedeutet einen erbitterten Widerstreit gegen die Elemente und die sie repräsentierenden Götter. Kampf bedeutet auch seine Heimkehr. Erst muss er den Palast säubern von dem Gesindel, das sich dort einnistete, Hab' und Gut verprassend, das Leben des Sohnes, die Ehre der Gattin gefährdend. So haftet ihm denn als ureigenste Weise das Kampfmotiv an:

Energico e maestoso.

Sie ist voll finsteren Trotzes, in ihrer straffen Rhythmik die Willenskraft und Stärke des Trägers verratend. In den Momenten seelischer Erregung, namentlich da, wo der verkleidete König das Bettlergewand vergisst, braust es wild empor. Und als Odysseus den Meisterschuss thut, ebenso später, als er den Thron mit den Worten betritt „Der Bettler ging! Es kam Odysseus!", leuchtet es im farbenfreudigen Dur (fortissimo). Bungert benutzt auch das Motiv im Ansatz, oder aus ihm nur die Triole, um zart auf den Zusammenhang der Situation hinzuweisen. Am wirkungsvollsten wird natürlich die Kampfesweise im dritten Aufzuge ausgenutzt, wo sie neben dem Motiv des Odysseus als Bettler herläuft

Die nahe Verwandtschaft mit dem Kampfmotiv ist auffallend, sowohl in der melodischen Stimmung als in der Rhythmisierung, nur trägt das Bettlermotiv mehr den Groll ob der von der Rolle erheischten Unterwürfigkeit an sich. Wenn wir es nicht wüssten, das Motiv müsste es uns sagen, dass ein König und Held im Bettlergewande vor uns steht. Wichtig ist auch das Misstrauensmotiv des Odysseus,

Feroce.

das sich gegen die Treue Penelopes richtet und namentlich im zweiten Aufzug zu bedeutsamer Rolle bestimmt ist, natürlich bis zu dem Augenblicke, wo Odysseus den unumstösslichen Beweis von der Treue der Gattin erhält. — Ganz besondere Schönheit trägt das Heimatmotiv

Con moto.

Der milde Zauber, den es als musikalisches Motiv ausströmt, deckt sich mit der dramatischen Aufgabe vollständig. Wir hören es zuerst im Monologe des Odysseus (I, 2), die Worte einleitend „Wie Jugendlieder ertönen die Weisen". Später dient es bei den prophetischen Worten des alten Laertes „Es singen die Quellen, es rauschen die Wellen" dem Najadenchor als Grundlage (Ende des I. Aufzuges). Auch am Schlusse des Dramas

leitet es nach dem Gesang der Pallas Athene und dem gestammelten Danke der glücklich Vereinten würdig die neunte Scene (III Aufzug) ein. Nur sporadisch vorkommend ist die Troja-Auszugsweise

Alla marcia.

Die Stellen, an denen sie einzusetzen hat, ergeben sich beim Lesen des Textes von selbst, zum erstenmale tritt sie auf bei des Eumäos Worten „Vor zwanzig Jahren zog er dahin gen Troja" (I, 3). — Ein einziges Mal im Drama finden wir den folgenden Bogengruss:

Andante tranquillo.

es ist in dem Augenblicke, als Odysseus den Bogen aus Telemachs Händen empfängt (III, 7), den Schaft küsst und tief bewegt anhebt: „Wie ein altes Lied der Jugend geht mir's durch den Sinn" — Weit bedeutungsvoller ist das Bogenmotiv (auch Jagdmotiv, weil Odysseus mit dem Bogen früher zur Jagd hinauszog)

Allegro.

Es tritt nicht allein da auf, wo vom Bogen oder seiner Aufgabe die Rede ist, sondern sogar da, wo der gegenwärtige Zustand als Last empfunden wird, weil die furchtbare Waffe die einzige Möglichkeit einer Erlösung vom drückenden Alp bietet.

Penelope hat zwei Motive, die ihre Persönlichkeit sowohl nach aussen, wie im Hause als stillwaltende Gattin charakterisieren. Das eine ihr Hoheitsmotiv

Maestoso

das ihre keusche Erhabenheit als Weib und Königin repräsentiert, das zweite ihr Webe- oder Spinnmotiv

Andante.

als Ausdruck der Treue gegenüber dem Gatten, als Sinnbild der keuschen Hausfrau, die dem stillen Fleisse, den trüben Gedanken bei der Arbeit überantwortet ist. Hat sie doch sich verpflichtet, ihre Entscheidung über einen neuen Gatten zu treffen, wenn die grosse Arbeit am Webstuhl beendet ist, um aber nicht entscheiden zu müssen, weil sie Odysseus ewig liebt, trennt sie des Nachts das am Tage Gewebte wieder auf. — Das Hoheitsmotiv kommt sehr oft im Drama vor, einmal weil die Königin viel repräsentieren muss, auch weil ihrer weiblichen Ehre von seiten der Freier arge Zumutungen gestellt werden. In zertrümmerter Form treffen wir das Hoheitsmotiv beim Übergang in die 7 Scene des II. Aufzugs, als Hyperion seine junge Seele zu den Füssen der Königin aushauchte und Penelope, um den Sohn zu retten, den Freiern schwören musste, am Apollonsfeste ihre Wahl zu treffen. Das Webemotiv ist fast auf die erste Scene des II. Aufzugs beschränkt, — die einzige Scene, in der wir Penelope allein in ihrem Frauengemache antreffen. — Um den Sohn zu schützen, schwur sie, wie ich vorhin erwähnte, den Freiern den Eid. Dieses mütterliche Bedürfnis, Telemach zu schützen, findet in folgendem Motive Ausdruck

Molto tranquillo.

pp

tr

zum erstenmal in der grossen Vergewaltigungsscene des zweiten Aufzugs vorkommend, wiederholt es sich später, öfter als Entschuldigung für ein Handeln Penelopeias, das unter anderen Umständen unverständlich gewesen wäre. Das Stockende zeigt, wie schwer es der Königin ward, sich zu entschliessen, wie aber schliesslich das weiche Herz der Mutter den rührenden Sieg über sich selbst davontrug. — Auch für die Schönheit Penelopeias fehlt es nicht an einer sinnigen Weise:

Andante.

Sie leitet das Auftreten der Königin im dritten Aufzuge (3. Scene) ein, wo sich vor der keuschen Anmut des edlen Weibes die Knie aller beugen.

Gemeinsam dem Odysseus und der Penelopeia sind nur zwei Motive. Das erste, von unendlich rührendem Wohllaute, verkörpert das Sehnen der Beiden nacheinander:

Molto Andante.

Im kurzen Vorspiel hören wir es, von der Harfe angespielt, zum erstenmale. Oft tritt es uns in strahlender Schöne entgegen, dann wieder in schmerzlicher Verzerrung, auch verkürzt zur Sechzehntel oder Zweiunddreissigstel-Bewegung, um das Drängende, Hastige des Sehnens darzustellen, es schwindet erst, als das Glück des Besitzes des Sehnens Zweck hinfällig machte. — Das zweite Motiv ist das der Liebesvereinigung

Andante.

auch des Trachtens nach ihr, wie es Odysseus und Penelope beseelt. Wie ein seliges Sichversenken in traumverlorene Fernen muten uns die abgehenden Akkorde, die von der Harfe umrauscht werden, an, als Ausdruck jener innigsten Träumerei, in die beide Helden im gegenseitigen treuen Gedanken versinken.

Den Telemach kennzeichnet sein Lebens- und Thatendrang-Motiv

Allegro.

Bei ihm pulsiert alles frisch und lebendig. Da von Charakter bei der Jugend des Trägers wenig die Rede sein kann, so muss das mehr den äusserlichen Menschen kennzeichnende Motiv als Universalmotiv gelten. Es zeigt sich also ebenso oft, wie die Person des Telemach oder ihre Erwähnung. Dem Sohnesschatzmotiv Penelopeias entspricht auf seiten Telemachs das Motiv der Mutterliebe

Allegretto.

Mut - ter, o herr - li - che Mut - ter

Es findet sich nur an einer einzigen Stelle (III, 3) und wird von der gerührten Mutter aufgenommen, für das Drama selbst hat es gar keine weitere Bedeutung.

Besonders interessant und charakteristisch ist die musikalische Schilderung der Pallas Athene. Bungert lässt den Gesang der Göttin stets auf einem oberen Orgelpunkte ruhen, bringt das Athene-Motiv in der Mittellage und moduliert in den Bässen

später legt er (siehe den zweiten Teil des oben angeführten Notenbeispiels) das Athene-Motiv in die untere Stimme, bringt es oben in der Umkehrung, lässt den Gesang auf dem Orgelpunkte ruhen und webt die grossen Hauptmotive des Dramas hinein. — so Odysseus' Kampfmotiv (s. oben), Penelopes Weben, Telemachs Thatendrangmotiv und das grosse Lebenserkenntnismotiv aus der Hadesscene („Nausikaa") „O Menschenleben, leidvolles Streben". Der Tondichter zeigt damit, dass die Göttin in ihrer Allmacht über allem menschlichen Leid steht, dass sie des Odysseus Kämpfen, der Penelope Sehnen, des Telemachs frisch pulsierenden Lebensdrang, — Alles in sich schliessend versteht und als Göttin abwägend regelt und ordnet. Sie eröffnet das Drama und (die Chöre abgerechnet) beschliesst es, von ihr gelten die Goetheschen Worte:

„In Lebensfluten, im Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd' Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid."

Von den beiden Motiven, welche dem greisen Mentor und der alten Amme des Odysseus, der Eurykleia gelten, ist das letztgenannte von besonderer Prägnanz

Allegretto. Engl. Horn.

Vol. pizz.

Es zeigt die geschäftig trippelnde Alte, die sich in ihrem Übereifer öfters überpoltert, weil der alte Körper der noch jugendlichen Frische des Willens nicht mehr gehorchen will.

Von den Motiven der Freier kann ich hier nur wenige anführen. Antinoos, der Lüstling und freche Schlemmer, hat sein Leidenschafts- und sein Vergeltungsmotiv, die Freier beanspruchen eine grosse Anzahl von Gelage- und Bacchanal-Weisen für sich, ausserdem ein eigenes Motiv, eine Erregungsfigur (Vorspiel, 2. Scene „Wir dulden nicht länger die Keckheit des Knaben") und ein Schwurmotiv (ebenda „So schwöret, ihr Freunde"). Auch die Motive der Despoina, die sämtlich auf ihr bacchantisches Wesen Bezug haben, könnten mit hierher gerechnet werden. Interessant und höchster Anteilnahme würdig ist nur der dem ganzen Schwarme wüster Schlemmer fernstehende Hyperion, der Mortimer der „Heimkehr", den der Dichter nicht durchführen kann und darum sterben lassen muss. Himmelanstürmend ist seine oft vorkommende Leidenschaftsweise

Appassionato molto.

mit deren berauschenden Klängen er auch den Hörer, wie im Wirbel, mit sich fortzureissen scheint. Von schwärmerischer Seligkeit durchdrungen ist seine Leidenschafts-Ausströmungsweise

Agitato.

mit ihrer wilden Steigerung in der Mitte und dem Zurücksinken im seligen Taumel.

Eine Erläuterung der Najadenchöre würde zu weit führen, dagegen füge ich noch die Hirtenweise bei

Heiter

die für die dramatische Wirkung des ersten Aufzugs von wesentlicher Bedeutung ist, vor allem im Monologe des Odysseus, auch später durch den Gegensatz zwischen ihrer heiteren Melodik und Rhythmik und der gefahrvollen Situation — — —

Ich könnte noch mehr vom Lebenswerke Bungerts sagen, aber ich halte es nicht für angebracht, vor der Premiere zuviel über Instrumentation, thematische und dramatische Anlage usw zu reden Mir lag nur daran, dem Leser dieser Zeitschrift in flüchtigen Abrissen ein ungefähres Bild des Dramas in scenischer wie motivischer Hinsicht zu verschaffen. Nach der Erstaufführung sprechen wir uns weiter.

Lenau und die Musik.

Eine Studie von George Armin.

Der in der dumpfen Nacht des Wahnsinns gestorbene Dichter Lenau hat seinen Homer gefunden Freilich, das grosse Auge, das in dem „Amerikamüden" mehr als eine kulturhistorische Skizze erblickte, hat sich längst geschlossen, der Griffel, dessen Bewegung nur auf Zeichnung scharfer Konturen von herber Natur hinauslief, ist längst zu Boden gefallen — und die wenigsten Deutschen kennen den einsamen Forscher menschlicher Schmerzen und Hoffnungen Ferdinand Kürnberger Der Mensch von heute findet die Muse Lenaus krank und hat ausser seinem heutigen Mitleid den innerlichen Trost der Gleichgiltigkeit Der Philosoph von heute nimmt die Muse Lenaus bei der Hand, schaut ihr recht dringend in die Augen und führt sie zu der Sippe Lombrosos, sie kennt die Grenze zwischen Genie und Wahnsinn und wird ihm logisch den Fall erklären, nämlich dass der Vater ein ruder Trunkenbold gewesen, dass er den Knaben im Delirium erzeugt und, um ihm wenigstens eine Erinnerung vor seinem Tode zu geben, diesen jungen Knaben geohrfeigt, dass ferner seine Mutter eine hysterische Frau gewesen, dass usw Der Dichter aber, jener Mensch von gestern, heute und morgen, bittet die Muse Lenaus um Antwort auf eine schicksalsschwere Frage und diese verweist ihn stumm auf Welt und Menschen. Diese beiden Welten wollte der faustisch irrende Dichter in sich vereinigen, aber der bindende Gedanke, dessen intensivstes Leuchten der Seher des „Amerikamüden" in Europas und Amerikas Verkettung erblicken konnte, zerriss jäh und hinterliess jene trostlose Finsternis, in die kein erlösendes „Es werde Licht" erscholl.

Als der junge Dichter hinaustrat zum erstenmale in diese Welt des Atmens und den heiligen Odem der friedevollen Natur verspürte, als ihn diese ganze junge Welt mit keuschem Licht begrüsste und ihn zum Werkzeug ihrer Sprache erkor, fasste er, von Schauer ergriffen, zu seiner Geige und, ans Fenster gedrückt, träumenden Blickes auf das unendliche Meer hinausschauend, reihte sich Figur um Figur, lockende Phantasie um Phantasie, und den ersten, jungen Gruss brachte er so als Dankesopfer der Natur entgegen. Aber Tasso sollte es empfinden, dass das ruhige Dahinfliessen all der schönen Gedanken nur ein Traum ist In denselben Raum, wo Nebel voll wonniger Gestalten eben noch wallten, tritt der Alltagsmensch höflich polternd herein, spricht von schönen Instrumenten wie von schönem Wetter, von Sonntagsruhe, von Kirche und nochmals von Sonntagsruhe und empfiehlt sich. Wir hören zum erstenmale den Vandalenfuss, noch klirren keine zerbrochenen Vasen, aber der Hauch des Friedens ist verschwunden, es herrscht die langweilige Alltäglichkeit. Aus ihr sich zu retten, das ist der ganze, grosse Kampf des Dichters Wer siegt, ob der Marquis Posa sans phrase oder die tückische Kugel des Tyrannen, bleibt noch unentschieden Aber wie alle starken Naturen mit Leidenschaft und flammendem Zorn diesen Kampf aufnehmen, so ergreift auch er, der junge Dichter, das Schwert und mit ihm die Leyer, und jemehr er den nagenden Geier des Zweifels, den erschreckend kalten Hauch der Wirklichkeit verspürt, desto verzweifelter

ringt er mit sich selbst. Seine Muse wird das Kind dieser ausgekämpften Gedanken, sein Spiel der Spiegel seiner Seelenzustände.

Die einfachen Worte des Biographisten werden uns verständlicher: „Der Komponist Evers schildert Lenaus Spiel als wild, unregelmässig, oft aber ergreifend und genial im höchsten Grade. Lenau war schüchtern, spielte fast nie mit Fremden, jedoch sehr häufig mit Evers, besonders die Beethovensche Kreutzersonate. Die Akkorde zu Anfang des Musikstückes wurden ihm sehr schwer, besser gelangen ihm die Variationen, bisweilen sogar sehr gut, in dem letzten feurigen Satze ging seine Phantasie in der Regel mit der Geige durch, er hörte gar nicht mehr auf den Klavierspieler, gab auf keine Pause acht, arbeitete gleichzeitig mit den Füssen und hielt endlich, wenn ihm die Stirne voll heller Schweisstropfen stand, erschöpft inne.“

Derselbe Komponist Evers sah in der grenzenlosen Begeisterung Lenaus für Beethoven nur eine fehlerhafte Einseitigkeit, er hat es nicht vermocht, die ungemein nahe Verwandtschaft dieser beiden Charakterköpfe zu erkennen, um aus ihr das schroffe Urteil des Dichters über Mozart sich erklären zu können. Einer so sonnigen Welt, in der selbst die Schrecken des Todes noch im rosigen Lichte erscheinen, stand der düstere Magyare fremd gegenüber, ihm war Mozart wohl ein Wunder, aber er konnte nicht an dieses Wunder glauben. Der Pessimist hat nur ein Lächeln für den Optimisten, wenn es mehr ist, läuft es auf ein Bewundern hinaus. Wie konnte auch er, der bereits zersetzt und durchwühlt war von jenem Weltschmerz des grossen Griechen und dessen Lippen nie das Lachen gelernt, wie konnte er ruhig den heiteren Olympier singen hören. Er wandte sich von ihm und stürzte sich zu den Füssen Beethovens, an dessen Kopf er ausserordentlich viel Streben fand — „Nase, Kinn, Haare, alles aufwärts“. Dieser war sein Geistesbruder, ja Beethoven war für Lenau vielleicht der einzige Mensch, das einzige Wesen, in dessen Seele er den gleichen Sturm taumelnder Leidenschaften, den gleichen Wonneschauer der Liebe und des Todes erblickte, und in solcher Stimmung durfte er von seinen Tönen singen:

> Stolzes Wogen, holdes Rieseln
> Sind des Weltmeers kühle Wellen,
> Süss beseelt zu Liebesstimmen?
> Wie sie steigen, stoken, schwellen!

Ach! derselbe Dichter pries auch an Beethoven das dionysische Taumeln, das über alle Grüfte jubelnd rauscht, und wusste nicht, dass hier der Gegenpol der Empfindungen war und dass, wo solcher fehlt, leicht ein Sinken in die ewige Nacht eintritt. Aber noch lodert das geniale Erfassen durch und er schreibt in seinem Briefe an Emilie von Reinbeck:

„Neulich habe ich einige von den sogenannten »verrückten« Quartetten Beethovens gehört. Das eine nennen lahme Philister gar »Teufelsquartett«. Wenn das der Teufel gemacht, so bin ich sein auf ewig. Es hat Stellen, an denen mir fast das Herz zersprungen wäre. Kennen Sie nicht jene süsse Verzweiflung, in die Beethoven reisst. Mit jedem solchen Tonstücke geht mir ein Stück Leben davon. Ich fühle es ganz deutlich. O, es ist ein köstliches Gefühl, wenn einem so das Leben verklingt.“

Und von der Neunten sagt er:

„Ich habe, was mich sehr freute, gleich bei der ersten Probe der Neunten Symphonie von Beethoven jeden Gedanken fassen und verfolgen können. Es sind lauter ewige Gedanken, lauter ewige Formen, in denen er sich bewegt. Die Aufführung — das war vielleicht die grösste, die schönste Stunde meines Lebens. Die Neunte Symphonie ist das Grösste vielleicht, was in der Musik vorhanden. Sie fand in Wien geteilten Beifall. So sagte mir nach der Aufführung Grillparzer, der sehr musikalisch ist, selbst ein Instrument recht schön spielt: „Es ist konfuses Zeug“. Was das Verstehen Beethovens so erschwert, ist, dass man zu grosse Massen umfassen muss, um seinen Ideen zu folgen. Sie haben so grosse Umrisse und nicht alle Menschen können so viel aufnehmen — im Speckkämmerle ihrer Phantasie.“

Armer Grillparzer! Der scharfe Harden lässt dich die weltbewegenden Fragen wandelnder Zeiten aus der Kammerdienerperspektive schauen. R. Wagner und Hebbel

waren dir konfuse Köpfe und Beethoven schrieb dir „konfuses Zeug" — sag, wie soll man dich beschützen?

Die dunklen Monologe der Natur liegen uns heute in den Gedichten Lenaus vor und der tiefe Schmerz, der „trotz allem Freundeswort und Mitgefühlsgeberden" wie ein Eremit auf der schwankenden Erde dahinwandert, würde uns unverständlich trotz der ausgezeichneten Biographie Schurz' bleiben, wenn nicht Kürnberger uns den Ariadnefaden in die Hand gegeben. „Amerikamüde" nennt er ihn er war zu fein, ihn „weltmüde" zu nennen. Um dieselbe Zeit, da Lenau bereits sich in die unergründlichen Tiefen Beethovenscher Gedanken verlor machte sich der Dichter auf und wanderte nach Amerika, um der alten Erde mit ihrem uralten Weh und Zwiespalt für immer den Rücken zu kehren und einer neuen jungen Welt den Rest idealer Wünsche und Bejahungen zum Leben entgegenzutragen. Wie spannte sich seine Seele weit, wie jauchzte sie auf, als er vom Deck des landenden Schiffes das neue, unbekannte Land sah! „Sei mir gegrüsst, Morgengestirn, Morgenantlitz, frische, schwellende, aufstrahlende Schönheit," rief er aus, und ach! die tückischen Sphinxkrallen dieses schönen Leibes sah er nicht. Er musste sie erst fühlen, um mit dem Keime des Wahnsinns sich aus ihnen loszuringen Sein Reich war nicht von dieser Welt. (Schluss folgt.)

Musikalische Reminiscenzen-Jägerei.

Eine kritische Plauderei von Max Chop.

(Fortsetzung.)

Mendelssohns Ouverture zur „schönen Melusine" ist hinlänglich bekannt. Wie oft haben uns die einschmeichelnden Klarinettenläufe in der Einleitung entzückt! Und Wagner entblödete sich nicht, seinen Antipoden Mendelssohn zu bestehlen; man vergleiche nur die Einleitung zur Nornenscene in der „Götterdämmerung" (Vorspiel). Und Rheinberger war nicht besser als Wagner; in seinem „Waldmärchen" (Op. 8) hat er's bewiesen. Man denke

Mendelssohn. Wagner. Rheinberger.

Ich bedaure lebhaft, mit Richard Wagner noch weiter abrechnen zu müssen. Die wundervolle Heilandsklage aus „Parsifal", wer wollte sie dem Meister streitig machen? Wieder Mendelssohn! Man schlage seine „Variations sérieuses" (Op. 54) nach

Mendelssohn. Heilandsklage.

Das glänzende Schwertmotiv, das den „Ring der Nibelungen" von dem Augenblicke an durchzieht, wo Wotan beim Einzuge in Walhall den grossen Wälsungen-Gedanken fasst, findet sich in den Beethovenschen Sonaten (Lebert Ausgabe S. 150) in der Verkürzung Note für Note. Das Thorenmotiv im „Parsifal" kommt schon in der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts vor, und wer Löwes Oratorium „Die Siebenschläfer" kennt, feiert in

dieser Musik ein seltsames Wiedersehen mit dem prächtigen Motive Siegfrieds, des Wälsungensprosses:

Löwe. Wagner.

Aber andere sind nicht besser gewesen. Eine der frappantesten Ähnlichkeiten entdeckte ich einst zwischen dem Hummelschen Sextett und Beethovens Kreutzersonate. Die beiden Themen nehmen sich nebeneinander folgendermassen aus:

Beethoven

Hummel

etc.

Als Brahms sein Op. 68, die grosse Cmoll-Symphonie, der Öffentlichkeit übergab, brach bei dem Hauptthema des letzten Satzes,

ein Entrüstungssturm unter den Kritikern aus. Alle meinten, das sei ja ganz und gar Beethovens Neunte. Brahms soll damals in seiner derben Art erwidert haben: „Das merke jeder Esel." Und weil er das gesagt hat, verzichte ich als vorsichtiger Mensch auf die Autorschaft an dieser Reminiscenz.

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.

Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Mit dem Erscheinen Loges rückt nicht nur die Handlung des „Rheingolds" auf eine höhere Stufe, sondern auch die Schwierigkeit der Darstellung. Der flackernde Gott zeigt ein so eigenartiges Benehmen, dass ihm und der dadurch bedingten Aufstellung

und Haltung seiner Mitspieler nur ein ungewöhnlich befähigter Regisseur oder ein eben solcher Künstler genügen kann, letzterer freilich nur, wenn er auch für seine Umgebung freie Hand erhält. Dass Frau Wagner dieser Regisseur nicht sein würde, war mir nach dem bisher Gebotenen bereits ebenso klar, wie ich von meiner Leipziger Erfahrung her wusste, dass ich in Herrn Vogl diesen Künstler zu erwarten hatte. Ist ihm doch zu allem Überflusse in letzter Zeit von der Kritik noch ausdrücklich eine „hervorragende, in ihrer Art einzig dastehende künstlerische Intelligenz" versichert worden (Friedrich Wilds „Bayreuth 1896", 2. Abteil. S. 58). Was ich daher von meinem Olymp mit Herrn Vogl dort unten den steilen Weg zum Donnerfelsen hinaufsteigen sah, war die Frage, wie ein Künstler von solcher Intelligenz mit einer Leiterin von solcher Unintelligenz, die das Drama und alle bisherigen Künstler auf ihre Stufe heruntergezogen hatte, zusammen gearbeitet haben werde. Würde er, würde sie den Ausschlag gegeben haben? Würden wir eine Diagonale zu sehen bekommen? Eine Vogl-Cosima-Frage und, was immerhin noch etwas anderes ist, eine Vogl-Loge-Frage neben der nun bereits riesengross auf ragenden Cosima-Wagner-Frage — das war gewiss eine der unvorausgesehensten, eigen artigsten Überraschungen des Bayreuther „Rheingolds". Freilich könnte ich diese Frage nur auf Grund einer ausführlichen Schilderung des Spieles Loges beantworten, allein ich muss mir diese Schilderung wie alle weitere Beschreibung der Aufführung versagen. Der Raum dieser Zeitschrift, den mir Verlag und Redaktion in richtiger Erkenntnis der Wichtigkeit des Gegenstandes in so überreichem Masse zur Verfügung gestellt haben, drängt gleichwohl gebieterisch zum Schlusse. Auch wird man es nach den bisherigen Proben wohl nicht allzu unwahrscheinlich finden, wenn ich erkläre, dass das Stück durchweg in diesem Tone weiterging, zwei Ausnahmen abgerechnet: den Zwerg Mime und das Gewitter. Herr Breuer hat die Anerkennung der Kritik in hohem Masse ge funden, meines Bedenkens noch lange nicht genug. Die tonseligen Herren konnten zu meist nicht darüber hinauskommen, dass er nicht „sang". Würden sie vielleicht, wenn sie soeben so gezwickt und geprügelt worden wären, wie Mime von Alberich, Lust zum Singen gehabt haben? Was aber Herr Breuer spielte, das war endlich einmal ein „Rheingold"-Mime, dem man glauben konnte, dass er einst Weltkönig und der Mörder des Siegfried werden wollte. Es war eine jener Wahrtraum-Gestalten, über die Wagner wohl sein „Es ist" (Ges. Schr. X, 227) ausgesprochen hätte. Ich weiss nicht, sah ich in der Erzählung vor den Göttern wirklich das in verhaltener Tücke, ohnmächtiger Rach sucht und Goldgier glühende Auge des geknechteten Wesens dort unten, oder verdichtete sich der durch alle Äusserungen dieser Gestalt einheitlich durchscheinende Lebenstrieb für mich nur zur Vision eines Auges, wie sie Wagner in seiner Anweisung für junge Musikdramatiker an den Anfang jedes gedeihlichen Komponierfleisses stellt (Ges. Schr. X, 225), wie eine solche Vision aber auch die abschliessende Probe einer gelungenen Leistung wird bilden können. Der Zwerg Breuer war für mich der Riese, dem selbst Herr Friedrichs-Alberich, der sein Bestes als Gefangener auf der Oberwelt bot, aber für die meisten noch in der Tarnkappe seines Beckmesserruhmes stak, nur die Schulter küssen durfte. Vor der Wagnerischen Wahrhaftigkeit dieses Mime sank alles übrige: Götter und Riesen, Dekorationen, Drama, Festspiel und weihewirkende Oberleitung zur schalen, drahtgezogenen Puppenkomödie herab. Nur zweierlei ragte aus diesem Trödel kram als gute Opernleistung hervor: die Schwimmvorrichtungen, als rein technische Leistung betrachtet, und das Gewitter. Donner erregte es von dem im Plane (S. 19) für ihn angegebenen Platze aus, indem er unbewegt nach den Zuschauern zugewandt seinen Ruf erschallen liess und in den Pausen sein Beil etwas zauberhaft kreuzweis über der Brust schwang. Dazu senkte sich eine einzige, ziemlich natürlich hin- und herwallende Nebelgardine über ihn herab, in der zuletzt ein viel zu kleiner Blitz erschien. Keine Spur dagegen von jener grossartigen Zusammenrollung der Wolken (Entd. S. 212 ff.), ebensowenig wie von dem zu Loge (Entd. S. 146—156) oder zu Freia (Entd. S. 167, 196—201) gehörigen Licht-, Farben- und Wolkenspiel, das in der Musik so deutlich vor gezeichnet ist und das Götterdrama auf der freien Bergeshöhe begründet, das aber die Dekoration nicht hergab. Der Name „Oper", den Bayreuth so verächtlich unseren Hof- und Stadttheatern zuwirft, gebührte also streng genommen nur den Schwimmmaschinen

und dem Gewitter. Für die ganze Breite der Aufführung war dieser Name schon die unverdienteste Ehre. Der einzige vollgiltige Ertrag dieses Tages in Bayreuth aber war für mich einzig die Kopfwendung Fafners und Mime.

(Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Die Familie des Herrn Onorato.

Von Salvatore Farina. Übersetzt von E. v. Hopffgarten

(Schluss.)

Dieses friedliche Leben wird plötzlich durch ein denkwürdiges Ereignis unterbrochen. Auf einer Reise von Genua nach Südamerika geht ein Schiff unter, die Bemannung kommt um's Leben und mit ihr der Kapitän Stefani, ein alter Freund Onoratos, einer von jenen Freunden, für die man stets ein offenes Herz hat, selbst wenn für andere Menschen der Riegel darin vorgeschoben ist. Dieser Stefani hat einen Sohn und eine Tochter, und laut Testament betraut er Herrn Onorato mit der Vormundschaft. Der Notar, der den Vormund von der Ernennung in Kenntnis setzt, spricht sich in seinem Briefe lang und breit über die Ehre dieses Amtes aus, welche das Gesetz nur einem Manne ohne Tadel zu teil werden lässt, aber er fügt gleichzeitig hinzu, dass Herr Onorato dies Amt nicht ausschlagen könne, da er weder das Alter, noch die vom Gesetz erforderliche Anzahl Kinder besitze, um Dispens zu erhalten, als Grund der Ablehnung könne möglicherweise die freiwillige Vormundschaft gelten, die er über Gabriel ausübe, jedenfalls aber möchte er dem Familienrate so bald als nur möglich seine Entscheidung kundgeben.

Das lange, im Kanzleistil gehaltene Schreiben kränkt Herrn Onorato und macht ihn unwillig; Cleofe, die in ihrer ganzen Länge in der Mitte des Zimmers steht, sieht genau wie ein Ausrufungszeichen aus; sie denkt nicht mehr an Geranien, Vögel und Wolken, sie erwartet als brave Familienmutter, dass das Haupt des Hauses seine eigenen Eindrücke äussere.

„Was für ein Unglück für die armen Kinder," sagte Onorato, „was für ein Unglück!"

Frau Cleofe wiederholte, dass es „allerdings ein schreckliches Unglück für die armen Kinder sei", und es ist ihr ordentlich unangenehm, das Gefühl nicht verbergen zu können, das in ihrem Herzen erwacht ist und dessen Wiederschein sie bereits in den Zügen des Bruders liest.

„Weisst Du auch, Cleofe," sagt schliesslich der Bruder, „dass wir ein paar rechte Egoisten sind?"

Cleofe schüttelt den Kopf und kneift die Augen zusammen.

„Im Grunde genommen . . . . wenn wir ehrlich sein wollen" . . .

Cleofe schüttelt noch immer den Kopf und kneift noch immer die Augen zusammen.

Herr Onorato hat nicht den Mut, den Satz zu Ende zu sprechen, und wechselt den Gesprächsstoff.

„So ein Mensch . . . dieser Notar! Spricht mir da von seinen Gesetzen, von Dispens, von Familienrat. Gerade als ob man nicht auch einmal ein klein wenig Gutes thun könnte, ohne durch einen Gesetzesartikel dazu gezwungen zu werden. Ich werde ihm antworten, dass ich ausser meinem Gewissen kein Gesetz anerkenne . . . Und weisst Du, was mein Gewissen mir gebietet? — Es gebietet mir, den armen Waisen Vater zu sein."

„Und mir, ihnen Mutter zu sein," fügt Cleofe hinzu.

Zwei Tage später zählt die Familie Herrn Onoratos zwei Glieder mehr, ein kleines Mädchen von elf Jahren, einen Burschen von vierzehn, beides schöne brünette Gesichter mit einem paar munteren, lebhaften Augensternen, aus denen selbst durch die Thränen ein natürliches Feuer hervorblitzt

Gabriel macht den Neulingen im Olivenen Pavillon mit der Würde seiner noch nicht vollendeten zehn Jahre di Honneurs.

In den ersten Tagen herrscht unter den Kindern noch ein wenig Sprödigkeit und Trauer, aber nach Ablauf einer Woche beginnt schon zwischen Viktor und Gabriel jenes vollkommene Einverständnis, das Hand in Hand mit vollkommener Freundschaft geht, und Herr Onorato und Frau Cleofe ertappen sich täglich wohl hundertmal bei dem Ausrufe Kinder, seid brav! wobei es jedesmal wie Festtagsläuten in ihrem Herzen klingt

Aber was gilt's? immer besser egoistisch als heuchlerisch Herr Onorato wird stets offen und ehrlich sagen, was er denkt, und er denkt, dass Himmelssegen über sein Haus gekommen sei, dass sein Traum Wahrheit, dass seine Familie jetzt wirklich eine patriarchalische geworden sei

Bald nimmt die brüderliche Eintracht zwischen Viktor und Gabriel ein eigentümliches und unvermeidliches Gepräge an. Viktor giebt Gabriel eine Ohrfeige und Gabriel denkt nicht einmal daran, sie ihm wiederzugeben, obgleich er kräftig gebaut ist und seine Fäuste denen des vierzehnjährigen schmächtigen Gegners ganz gut gewachsen sind. Viktor bereut, bittet um Verzeihung Gabriel sagt „Du hast mir nicht weh gethan" und der Frieden ist wieder hergestellt

Aber es ist mit den Ohrfeigen, die man den Schulfreunden austeilt, genau so, wie mit denen, die man im späteren Leben dem gesunden Menschenverstande, der Vorsicht und allen Haupttugenden im allgemeinen giebt, nur die erste kostet Entschluss. Viktor sieht sich sehr oft gezwungen, zu bereuen, Gabriel befindet sich sehr oft in der Lage, verzeihen zu müssen Manchmal jedoch gelingt es dem schüchternen Knaben, die drohende Hand des Bruders zu packen und sie festzuhalten, ohne ihm weh zu thun, bis der andere versprochen hat, es sein zu lassen Zu etwas anderem aber versteigt er sich nie Im Grunde lieben sie sich zärtlich und gedenken mit Herzeleid daran, dass dieses schöne Leben nur einen Monat dauern soll, da Viktor wieder in die Kadettenanstalt zurück muss. Um sich dafür zu entschädigen, verdoppeln sie ihre Unternehmungen die jungen Bäumchen im Garten erzittern bis an die Wurzel, wenn Viktor sich auf sie zustürzt, um sie zu erklimmen und Gabriel hinter ihm herklettert Mama Cleofes Geranien gleichen jetzt in der Mehrzahl einem Büschel Strunken. Die Zaunrebe lässt tausend Arme müde zur Erde niederhängen, nachdem sie vergeblich Widerstand zu leisten versucht und ihre an der Mauer festgeklammerten Hände dort zurückgelassen hat die Hecken senken sich mit dem Ausdrucke grösster Mutlosigkeit zu Boden — es ist eine wahre Wüstenei

Endlich ist der Monat vorüber, zum letztenmale ertragen die Bäumchen zitternd Viktors gefürchtetes Gewicht, ertragen die Geranien schaudernd seine vernichtenden Tritte, der Bruder erhält die letzte Ohrfeige und den letzten Kuss und der künftige Kavallerieoffizier kehrt in die Anstalt zurück

Elena und Gabriel bleiben allein zurück Was hat das kleine Mädchen mittlerweile getrieben?

Es hat ein wenig mit der Puppe, ein wenig mit Mama Cleofe gespielt, hat schöne Bücher gelesen, mit Bildern darin, und ist die intimste Freundin Papas geworden Sobald Gabriel sich selbst überlassen ist, wird er wieder, was er gewesen er schliesst Frieden mit den Bäumen, hilft den Hecken, sich wieder auf ihre Füsse zu stellen stützt die letzten beschädigten Geranien, wundert sich über sich selbst und fragt sich, wie er nur habe so wüst sein können; gewiss, das alles geschieht wohl, aber er kann die unbeschränkte Oberherrschaft doch nicht zurückerlangen, die ihm früher solche Machtvollkommenheit verliehen hat. Ein gut Teil derselben hat ihm die dunkelwangige Kleine mit den grossen Augen, mit dem schelmischen Lächeln entrissen, auf die er, blind in der Bewunderung für Viktor, kaum geachtet hatte

Ach! das ist eine schmerzliche Entdeckung für Gabriel!

Als er sich zum erstenmale machtlos fühlt, bäumen sich in ihm alle Instinkte des

kleinen Tyrannen auf, es kommt ihm vor, als wäre er ein glücklicher kleiner Mensch, wenn es ihm nur ein einzigesmal, wie früher, gelänge, die Tante Cleofe dadurch zur Verzweiflung zu bringen, dass er mit ihr aus einem Winkel herausschmollt. Ja wohl! jetzt hat Tante Cleofe anderes zu thun. Wenn sie nicht damit beschäftigt ist, nach den Wolken zu schauen, dann näht sie Kleider für Fräuleins Puppe, oder erzählt ihr Märchen. Es kommt ihm die Lust an, ihr das einmal klar zu machen.

Wie, wenn er zum Beispiel eine Woche vorübergehen liesse, ohne ihr einen Kuss zu bringen, oder vierzehn Tage, ohne zu sprechen, wenn er dabei wenig ässe und sich ein starkes Fieber zuzöge.

Gabriel versucht es einigemale, der Tante auf diese Weise beizukommen, aber die Schlaue errät die Absicht und kommt ihm jedesmal mit der Ermahnung zuvor, doch gut zu sein, nicht den Trotzkopf zu spielen, wie unartige Kinder, kurz, die Sache nimmt für ihn stets eine unerwartete Wendung, und wenn er dann einmal ein Weilchen dabei beharrt, dann wird ihm Klein Lena zum Vorbild vorgehalten, die gehorsam, lieb und brav sei . . . kurzum ein Wunderkind.

Und wie fasst das Fräulein die Verherrlichung ihrer Person auf? Sie lächelt voller Schelmerei, senkt durchaus nicht die Augen, sondern schaut dem Bruder ganz ohne Herausforderung, aber auch freilich ohne einen Schatten von Rücksicht ins Gesicht.

Gabriel hält sich nicht für einen grausamen Menschen, aber so viel weiss er sicher, dass er das Schwesterchen hasst, wenn es ihm doch gelinge, sich an ihr zu rächen, ohne ihr weh zu thun . . . Er denkt darüber nach, es will ihm nichts einfallen. Nun wohl, er wird mit ehrlichen Waffen gegen sie kämpfen, er wird das Fräulein beiseite nehmen und ihr sagen, sie benehme sich nicht nett gegen ihn. . . . Kurz, er wird sie schon zur Rede stellen! Sobald sich nur irgend eine Gelegenheit bietet, ohne Zeugen mit ihr zu sprechen, wird sie es schon zu hören bekommen. Und an Gelegenheit fehlt es so wenig, dass Gabriel darum verlegen ist, welche ihm vom Schicksal dazu ausersehen sein möchte. Einmal glaubte er, die rechte sei gekommen, sie befanden sich allein im Zimmer und waren nur durch die Breite des Tisches von einander getrennt, an dem sie sassen und ihre kalligraphischen Übungen machten. Sie war es zuerst, welche die Augen von der Schreiberei aufhob, sie sahen einander starr an. Gabriel begriff, dass dies der Augenblick sei, ihr den Krieg zu erklären, er fühlte ein Heldenherz im Busen, schleuderte die Feder von sich, als sei sie eine Lanze . . . aber die Gegnerin lächelte, und in diesem herausfordernden Lächeln lag ein solcher Ausdruck der Gutmütigkeit, dass Gabriel sich besiegt fühlte. Er zwang sich dazu, ihrem Blicke zu begegnen, aber schliesslich wich er aus, neigte den Kopf über das eigene Heft . . . im Gedanken, dass die gute Gelegenheit gewiss auch noch an einem anderen Tage wiederkehren werde.

Und als sie ein andermal am Strande bei einem Spaziergange mit dem Vater ein Stück hinter diesem zurückgeblieben waren, um Sepias zu fangen, lief Elena, die eine Anzahl Fischchen mit der Welle kommen sah, dieser mit ihrem Netze entgegen und blieb mit einem Fuss in dem feuchten Sande stecken. Aber eine andere Welle eilte, neidisch über das Geschenk, das ihre Gefährtin den Kindern gemacht hatte, drohend herbei. . . . Gabriel, der noch eben seine Rache nachsann, stiess einen Schrei aus, wurde bleich, und der Kleinen blieb kaum Zeit, den Fuss ins Trockene zu setzen, ohne die Sepias gefangen zu haben, die von der Welle wieder mit fortgerissen wurden.

„Hast Du Dich geängstigt?“ fragte Elena lachend.

Gabriel wusste nicht, was er nun antworten sollte, und sie:

„Also hast Du Dein Schwesterchen lieb. Auch ich habe Dich lieb.“

Und auf seine Sprödigkeit nicht achtend, warf sie dem Bruder den Arm um den Hals und schüttelte ihn vor Vergnügen. Dem Stand zu halten, war unmöglich, er musste von Herzen lachen, und also umfasst, liefen sie zusammen den Vater einholen.

Das Bündnis wurde von nun an ein inniges, so dass es schliesslich keinen Augenblick im Leben mehr gab, in dem Gabriel nicht das sanfte Joch dieses schwachen Mädchenarmes an seinem Halse fühlte.

Und die Zeit vergeht.

Jetzt heisst es nach Genua zurückkehren, nicht wieder in jenen schwermütigen Palast von damals, aber in eine hübsche, neue Villa auf dem Berge, die das ganze Ameisengetriebe der Stadt beherrscht, den Blick auf das weite Meer gewährt und ausschaut, als recke sie sich auf den Schultern des Riesen empor, der ihr zu Füssen liegt. Noch immer ist es dort wie auf dem Lande, nur dass der kleine Garten fehlt und man dafür etwas mehr Lärm hat . . . und die Schule . . . die Schule nicht zu vergessen.

Gabriel besucht sie nicht ungern, aber an schönen Sonntagen ertappt er sich bei strenger Gewissensprüfung öfter dabei, dass er, statt zu lernen, umherschweift, und sich, ohne es selbst zu bemerken, beim Sepiafang an dem schönen Meeresgestade befindet . . . im Gedanken, selbstverständlich.

Doch auch manche Befriedigung erwächst dem Schüler, fast jedesmal erfährt er dort etwas Neues, wovon er früher keine Ahnung gehabt hat.

Und was für ein Vergnügen, dann nach Hause zu laufen, Klein Lena beiseite zu ziehen und ihr zum Beispiel zu sagen: „Weisst Du schon, Schwesterlein? Die Erde ist's, die sich dreht, die Sonne dagegen steht still."

Die Jahre entfliehen, zehnmal ist man auf das Land zurückgekehrt, fast ebenso oft ist der stattlich heranwachsende Viktor mit seiner schönen Uniform auf Urlaub gekommen, und eines Tages kam er mit einer noch schöneren und dem Offizierspatent, um den „Eltern" Lebewohl zu sagen, ehe er in sein Regiment in der Garnison Mailand eintrat. Viktor glitzert und strahlt, er scheint aus eitel Gold und Silber zu bestehen, trägt einen Helm und einen Schleppsabel, der auf dem Strassenpflaster rasselt, ein paar Sporen, die wie Glöckchen klingeln — wieder ein glücklicher Mensch.

Gabriel sieht ganz unscheinbar neben ihm aus, er setzt sich den Helm auf den Kopf . . . der stände ihm auch ganz gut — lacht, stösst einen Seufzer aus, wohin er ihn schicken soll, weiss er selbst nicht . . .

Und der „Papa" ist allmählich weiss geworden, sein Haupt trägt jenen Schnee des Alters, der das Antlitz verklärt und ihm eine patriarchalische Ehrwürdigkeit verleiht. „Mama", hager wie immer, ist mit ihrer naiven Unerfahrenheit, mit ihren romantischen Träumen geblieben, was sie war, noch immer wirft sie den Blick durch die Fensterscheiben, und die jungen Leute haben sich wahrhaft lieb gewonnen, wie Bruder und Schwester . . ., sagen sie.

Die Illusion des Herrn Onorato ist fürder keine Illusion mehr. Vier phantasiereiche Köpfe sind in inniger Liebe miteinander verbunden, das weisse Häuschen kennt nur eine gemeinsame Freude, ein unsichtbares Band umschlingt jene Herzen, jenes Haus, den unendlichen Horizont und den tiefblauen Äther — die alle Mitschuldige an der wunderbaren Illusion sind.

Über die Schönheit und die Harmonie eines neuen Gemäldes von Max Klinger.

Von R. W. Zacharias

(Schluss.)

In diesem Sinne ist Klingers Bild so schön. Er hat zu dem Ausdruck eines traumverlorenen, schlichten Naturkindes diese Landschaft komponiert, und er hat zu dieser träumenden, schweigenden Landschaft dieses Mädchen komponiert. Man kann nicht in diese Landschaft schauen, ohne nicht zugleich auch die Haltung bis auf alle Geberden dieser Jungfrau als überaus stimmungsvoll, als überaus dazu gestimmt zu erkennen, und man kann nicht auf diese Jungfrau schauen, ohne nicht zugleich auch die Sprache dieser Gegend als überaus stimmungsvoll, als überaus dazu gestimmt zu erkennen.

Gesetztenfalls man wäre nicht verletzt, wenn sich in solcher Umgebung etwa eine

Gestalt von junonischem Wuchse und Ausdruck zeigte, oder umgekehrt, wenn sich um dieses Mädchen eine Landschaft von prächtigen Farben und Linien ausbreitete, gesetzten-falls, man wollte den Maler in beiden Fällen keiner Verirrung zeihen, nun, so müsste man doch im ersten Falle annehmen, eine himmlische Göttin besuche diese arme Erde, im zweiten Falle müsste man glauben, ein Menschenkind habe sich in eine paradiesische Gegend verirrt. Vielleicht aber, und man hat der Beispiele die Menge, würde im ersteren Falle die Landschaft nichts weiter bedeuten als wirkungsvoller Hintergrund für eine Figur, die sich recht schön hervorheben soll, und im zweiten Falle würde umgekehrt die Figur zur blossen Staffage für eine schöne Landschaft herabsinken. Aber Klinger hat in keinem photographischen Atelier seine Lehrjahre durchgemacht, welches so viele Maler zu haben scheinen, die den Hintergrund als ein Mittel anschauen, den Vordergrund zu heben oder umgekehrt. — Wer will in Klingers Bilde von einem Vorder-, Mittel-, Hinter-grunde reden, als von getrennten, als von getrennt komponierten Dingen? Wer will in diesem Bilde von dem Einzelnen sprechen, ohne nicht zugleich auch gezwungen zu sein, vom Ganzen zu sprechen? Klingers Bild hat, kurz gefasst, zur Darstellung: ein traum-befangenes stilles Naturkind und eine Gegend, die da mitschweigt und mitträumt, so weit das Auge reicht. Das Übereinstimmen, das gegenseitige Reflektieren des Dargestellten, das ist an diesem Werke das — Schöne. Makarts Blut fliesst eben nicht in Klingers Adern.

Ja, Makarts Blut fliesst nicht in Klingers Adern! Das Interesse Klingers an der Kunst ist nackt, so nackt wie jene Jungfrau. Aber so wenig sein Interesse an der Kunst gesucht ist, so wenig ist die Nacktheit dieser Jungfrau gesucht. Situation und Stimmung rechtfertigen nicht bloss diese Nacktheit, sondern machen sie geradezu notwendig. Nicht aus äusseren, sondern aus inneren Gründen ist sie notwendig.

Wer das begreift, der begreift vielleicht auch, dass die dargestellte Nacktheit die Grenze des Nackten noch mehr überschreitet, als ein erster Blick erkennen lässt. Klinger genügt es nicht, ein Modellweib zu entkleiden von ihrer äusseren Gewandung, diese Nacktheit ist ihm nicht nackt genug, er entkleidet auch noch von allem Willkürlichen, Zufälligen, mit dem etwa eine spielende Natur sein Modell gerade behaftet, er entkleidet von aller leiblich individuellen Gewandung. Sehen wir diese Nacktheit in Beziehung auf den Leib bis zu einem äussersten Grade durchgeführt, so sehen wir in der seelischen Darstellung gleichsam eine Antwort auf die leibliche Darstellung gegeben, und zwar eine gleichwertige Antwort. Klinger hat es nicht genügt, die Seele einer Jungfrau in irgend welche beliebige Mädchengedanken zu hüllen, diese Hülle ist ihm nicht weit genug, er weitet sie, er befreit die jungfräuliche Seele in diesem Bilde von allem Willkürlichen und Zufälligen, mit dem etwa eine spielende Natur ein solches Menschenkind gerade erfüllen mag, er befreit sie von den Eindrücken des Augenblicks, von allem Persönlichen, Indi-viduellen, und giebt nur jenen eigentümlichen Zustand seelischer Regung, welchem die gesamte Mädchenschaft unterworfen ist, bevor sie die Leidenschaft kennen lernt: traum-haftes Sehnen, sehnendes Träumen ins Weite, Unbegrenzte.

Wer uns bis jetzt verstand, wird das harmonische Durchdringen und Verwobensein des Landschaftlichen mit dem Figürlichen nun völlig erfassen. Da eine Gegend, die sich in blauer Ferne verliert, das Wiesengrün, das Blumenrot, das Himmelsblau sind von einem Dunstschleier überzogen, unter diesem Schleier glimmt aber das verhaltene Feuer einer Blume, die letztere ist das Sinnbild des Schlafes, des Schlaferns. Und hier ein Menschenkind, deren Seele sich in unbegrenzte Weite verloren hat, die Leidenschaften und Triebe sind von einem Schleier kindlicher Befangenheit überzogen, unter diesem Schleier glimmt aber die verhaltene Glut schlummernder Leidenschaft.

Scheint es nicht, als habe Klinger mit diesem Bilde eine Illustration liefern wollen zu einer Stelle in dem bekannten Buche „Rembrandt als Erzieher“, lautend: „Mit der Natur zu konkurrieren, sollte man nur aufgeben, mit dem menschlichen Auge oder vielmehr mit der menschlichen Seele zu konkurrieren, sollte man versuchen.“

Wenn Klinger eine Radierung veröffentlicht, so bedarf es zuweilen eines Kommen-tars, weil seine Ideen nicht ohne weiteres verstanden und genossen werden können. Wenn Klinger aber malt, so bedarf es erst recht eines Kommentars, ein Umstand, welcher aber

nicht an klügerer Kunst, sondern am Publikum liegt, welches nur meist für das Komplizierte, für das Blendende und Zerstreute Sinn und Verstand hat, hingegen dem Einfachen, Schlichten, Gesammelten kopfschüttelnd gegenübersteht.

Leipziger Kunstwoche.

Stadttheater. [illegible]

[illegible]

Bücherbesprechungen.

E. Th. A. Hoffmanns Werke. Bibliograph. Institut, Leipzig, herausgegeben von Dr. Victor Schweizer [illegible] ... [illegible] und psychologische Erörterungen, so seine Erklärungen von Hoffmanns [illegible] ... [illegible]

Ludwig Weber.

Alexander Bródy, „Schneewittchen". Roman aus dem Ungarischen. Leipzig 190[illegible]. Robert [illegible].

[illegible] ... [illegible]

H. L.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Der Lehrergesangverein brachte in seinem Konzert am 8. d. Mts. den „Frithjof" von Max Bruch zur Aufführung.

Am 3. Dez. veranstaltete der geniale Geiger Willy Burmester mit glänzendem Erfolge ein Konzert im hiesigen Vereinssaale.

Berlin. In seinem letzten Konzert brachte Nikisch „Zarathustra", die neueste Komposition von Richard Strauss, mit grossem Erfolg zur Aufführung.

Elberfeld. Liszts „Faust Symphonie" hatte hier am 18. November einen durchschlagenden Erfolg.

Frankfurt. Richard Strauss' neue Tondichtung „Also sprach Zarathustra" hat seine Feuertaufe hier glücklich bestanden. Der anwesende Komponist dirigierte sein Werk persönlich.

Hannover. Am Busstage gelangte hier Berlioz' „Requiem" zu Gehör. Die Wiedergabe des bedeutsamen Werkes unter Kapellmeister Frischens Leitung war eine sehr rühmliche.

Köln. In unserer Vaterstadt gelangte die symphonische Dichtung des Münchener Meisters Richard Strauss „Also sprach Zarathustra" in vergangener Woche zur Aufführung und fand eine äusserst beifällige Aufnahme bei Presse und Publikum.

Moskau. Das im Januar stattfindende Konzert der „Philharmonischen Gesellschaft" wird Herr Nicodé dirigieren.

In **Paris** brachte eine Privatgesellschaft Ibsens „Peer Gynt" mit der Musik von Grieg zur Aufführung.

Wien. Auch in der österreichischen Kaiserstadt plant man eine umfangreiche Schubertfeier. Das erste Konzert ist für den 31. Januar 1897 im Musikvereinssaal festgesetzt.

Theater (Oper).

Leipzig. Wie verlautet, soll Spinellis Oper „A basso porto" noch in dieser Spielzeit bei uns in Scene gehen.

Dresden. Das neue Ballett „Sonne und Erde" ist hier am 2. Dez. glänzend ausgestattet in Scene gegangen und hat sich als Zugstück ersten Ranges erwiesen.

Aachen. Uhrichs neue Oper „Der Lootse" ist nunmehr auch am hiesigen Stadttheater mit gutem Erfolg in Scene gegangen.

Elberfeld. „Tristan und Isolde" gelangte am hiesigen Stadttheater mit starkem Erfolg zur Erstaufführung.

Halle. Die neue Oper von Jarno „Die schwarze Kaschka" hatte hier einen bedeutenden Erfolg. Besonders zeichnete sich die jugendlich-dramatische Sängerin unserer Bühne Frl. Triebel aus.

In **Helsingfors** kam eine Oper „Die Jungfrau im Thurme" von dem finnischen Komponisten Johann Sibelius zur Aufführung und fand lebhaften Beifall.

Das **Kasseler** Hoftheater brachte unlängst als Novität die Oper „Die Annaliese" von Fritz Baselt heraus.

Köln. Das hiesige Stadttheater brachte eine neue Oper „Wulfrin" von Reinhold Herrmann mit gutem Gelingen zur Aufführung. Um die Darstellung machten sich Frl. Fremstad und Herr Fricke verdient.

Mailand. Eine neue zweiaktige Oper „Phryne" von Saint-Saëns hatte am „Teatro Lirico" einen nur mässigen Erfolg.

Am **Mainzer** Stadttheater fand eine neue Oper „Ratbold" von Reinhold Becker, Text von Felix Dahn, lebhaften Anklang.

München. Goldmarks „Heimchen am Herd" ist am letzten Sonntag auch in der bayrischen Hauptstadt in Scene gegangen.

Pest. Am hiesigen Opernhause fand die Oper „Karen" von Karl Czobor jüngst eine sehr beifällige Aufnahme.

Aus **Strassburg** wird gemeldet: Massenets „Werther" wurde mit ganz ausserordentlichem Erfolg am hiesigen Theater aufgeführt.

Wien. Messagers „Chevalier d'Harmental" hatte an der hiesigen Oper nicht den erwarteten glänzenden Erfolg wie seinerzeit desselben Komponisten „Zwei Könige" (La Basoche) in München, Leipzig und Hamburg.

Zürich. Die neue Oper „Martazza" von Florida wurde hier beifällig aufgenommen.

Theater (Schauspiel).

Dresden. Hans Oldens „Offizielle Frau" hat bei ihrer Erstaufführung am Residenztheater einen ausserordentlichen Erfolg gehabt. Die Titelrolle spielte Frau Johanna Busch ganz vortrefflich.

Berlin. Am Lessingtheater errang sich **Rob. Bracco** mit seinem Drama „Masken" einen bedeutenden Erfolg.

— Wildenbruchs Tragödie „Kaiser Heinrich", die Fortsetzung des „König Heinrich" gelangte am 1. Dez. im Berliner Theater mit grossem Erfolg zur Aufführung.

Ein neuer Schwank von H. v. Anderten und B. Wolff „Im Exil“ ist vom Kgl. Schauspielhaus zur Aufführung angenommen worden.

Elberfeld. „Scherben“ betitelt sich ein neues Schauspiel von Eduard Lucas, welches am hiesigen Stadttheater eine freundliche Aufnahme gefunden hat.

Hamburg. Das Thaliatheater brachte zwei Novitäten „Untreue“, Komödie von R. Bracco, und den Einakter „Verschollen“ von Theuriot von Bohn zur ersten Aufführung.

Köln. Voltaires „Mahomet“ in der Goetheschen Bearbeitung gelangte hier mit gutem Erfolg zur Darstellung.

— Hirschfelds Schauspiel „Die Mütter“ hatte auch am hiesigen Stadttheater einen nachhaltigen Erfolg.

Lübeck. Bulthaupts Bearbeitung des Shakespeareschen „Timon von Athen“ fand hier lebhaften Anklang.

Meiningen. Blumenthals „Abu Seid“ und das Schauspiel „Der Bildhauer“ von Eugen Reichel fanden am Hoftheater eine günstige Aufnahme.

Nürnberg. Das Schauspiel „1812“ von Franz von der Pfordten fand hier eine freundliche Aufnahme.

Wien. Das Raimundtheater hat am 5. Dezember Josef Melbourns „Die allgemeine Achtung“, Schauspiel in 4 Akten, mit hervorragendem Gelingen zur Aufführung gebracht.

Paris. Das Nouveautés Théâtre führte einen neuen Schwank von Alex. Bisson, „Les erreurs du mariage“ betitelt, mit gutem Erfolg auf.

Personalien.

Ludwig Barnay gastierte kürzlich am Kgl. Theater zu Hannover als Wallenstein.

Dem italienischen Dichter **Albani** ist für sein neuestes Werk „Der Rächer des Arminius“ der Staatspreis zuerkannt worden.

Ada Adiny feiert auf ihrer Tournee fortgesetzt Triumphe. In Königsberg trat die gefeierte Sängerin viermal auf, unter anderem auch als „Traviata“.

Franz von Lenbach feiert demnächst seinen 6[illegible]. Geburtstag.

Franz Léhars „Kukuška“ geht im Januar auch in Budapest über die Bühne. Auch Breslau und Königsberg haben die Oper zur Aufführung angenommen.

Verschiedenes.

— Von der Censur wurden in Graz „Die offizielle Frau“ und „Sodoms Ende“ verboten.

— Dem Schauspieler Martinelli wurde laut Beschluss des Wiener Stadtrats die grosse goldene Salvatormedaille verliehen.

— Das neueste Werk Sardous betitelt sich „Le spiritisme“. Sarah Bernhardt wird die Hauptrolle kreieren.

— Die Aufführung des historischen Schauspiels „Wider den Kurfürsten“ von O. Mulferstädt ist in Berlin genehmigt worden trotz des Umstandes, dass der grosse Kurfürst darin auf die Bühne gebracht ist.

— Aus Bayreuth verlautet Der Gedanke an ein Richard Wagner-Denkmal ist hier neuerdings wieder wachgerufen, dasselbe soll die Form eines Tempelbaus erhalten

Burgtheaterdirektor Fr Burckhard aus Wien hielt in München einen äusserst interessanten Vortrag über „Das Recht der Schauspieler" und hat dadurch die Anregung zur Bildung eines Komitees gegeben zur Beseitigung der Missstände, welche durch die jetzt üblichen Verträge mit den Bühnenleitern hervorgerufen werden

In Bonn hat sich ein Komitee zur Errichtung eines Simrock Denkmals gebildet

— Von César Franck, dem Komponisten der „Seligkeiten", sind einige neue Orgelphantasien, Präludien und Fugen im Verlage von Durand & Schönewerk in Paris erschienen

— Die Enthüllung des Denkmals der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff fand am 9. November in Münster i W statt

— Der Schlusstermin für Anmeldungen zur Sächsisch-Thüringischen Industrie und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897 ist auf den 15. Dezember d J festgesetzt worden Die Zeit zur Überlegung, ob die Ausstellung beschickt werden soll, ist also eine sehr kurze, und unsere Industriellen werden gut daran thun, baldmöglichst sich zu entschliessen, zumal nach einer Mitteilung der Ausstellungsleitung der verfügbare Raum in der 40000 qm grossen Haupthalle anfängt, knapp zu werden, und Nachzügler gewärtigen müssten, dass ihre Objekte in einem Anbau untergebracht werden. Die Ausstellung musikalischer Instrumente verspricht besonders reichhaltig zu werden Giebt es doch kaum irgend eine Gattung der in civilisierten Ländern gebräuchlichen Tonwerkzeuge, die nicht in unserem Sachsenlande hergestellt wurden. Wohlan denn „Zu neuen Thaten!"

— „A Basso Porto", die vielgenannte Oper von Niccola Spinelli, welche s. Z. in Köln einen beispiellosen Erfolg hatte der nach authentischen Berichten den der „Cavalleria" und des „Bajazzo" bei weitem übertraf gelangt nunmehr auch in Hamburg, Prag, Frankfurt Kassel und Stuttgart zur Aufführung und dürfte, da noch zahlreiche Unterhandlungen schweben, sicher seinen Weg über alle Bühnen nehmen.

— Der Versuch, eine deutsche Operngesellschaft in Amsterdam zu gründen, ist gänzlich missglückt

Sullivans „Mikado" wurde kürzlich in London zum 1000. Male gegeben.

Die Neue Freie Volksbühne in Berlin beabsichtigt, im Dezember mit einer Reihe von Aufführungen censurfreier Stücke zu beginnen.

— Zum Direktor des Lübecker Stadttheaters ist der Schauspieler Alexander Otto ernannt worden.

Am 30 November findet in Düsternbrook bei Kiel die Einweihung des Carl Löwe-Denkmals statt.

Druck von C. G. Röder in Leipzig

1896/97. III. Jahrgang. Heft 10.

Die Redenden Künste.

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILD's VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
Cranachstr. 13.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Catharina Bandars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 30, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuose
Dresden, Bussestrasse 36
empf. sich zur Mitw. in Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bange-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26 b.

Margarethe Petersen
Konzertsängerin (Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist,
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran
Leipzig, Mühlgasse

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG.

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41
Konz.-Vertr.: Süddt. Konzertdirektion München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirstück:
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. 4.

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-
Sängerin.
Frankfurt a. M., Bockenheimer ...
Vertreter: H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 64.
Konz.-Vertr.: ...
Wolff, Berlin.

Hermann Burra
Speziallehrer für Gesang.
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. — Repertoir aller
modernen u. klass. Altpartien
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, II.

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Seb.-Bachstr. 4

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Auguste Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile.

Dr. Victor Schweizer
Leipzig
Hospitalstr. 23, I.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr. 12

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin.
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. 12, I.

Fritz Spahr
Violinvirtuose
Leipzig, Johannisplatz 10, III.

Louise Ottermann
(Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden-A., ...
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Leibnizstrasse 11, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Stralsunderstrasse ...

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Pforzheim,
Schulberg.

Luise Geller
Alt und Mezzosopran. Oper
Konzert und Oratorien
Magdeburg, Moltkestr. 7.
Konz.-Vertr.: Eugen Stern,
Berlin W., Magdeburgerstr. 7

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 49, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater-
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, Sedanstr. 13 ptr.
Harfen sind leihweise zu haben.

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse 7

Anna Stephan
Konzertsängerin
(Alt- und Mezzosopran)
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin,
Alt und Mezzosopran.
Konzert-Vertr.: H. Wolff,
Berlin W., ... Karlsbad.
Frankfurt a. M., Zimmerweg 11, I.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 12, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 31

Johannes Cotta
Ert. Gesangsunterricht
..., dramatischen und
Orgel- ... Unterricht
Altenburg S. A.
Querstr. 3 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzert-, Oratorien- und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer Str. 22c, Gartenhaus III.

Amélie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran). Weimar,
Grunstedterstr. 21

Lilli Marcela
Sopran. Konz.- u. Oratoriensängerin. Gesanglehrerin.
Berlin W.,
Neue Winterfeldtstr. 10, II
Konz.-Vertr.: Eugen Stern

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran) Gesanglehrerin.

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran).
Wiesbaden.

Leipzig, den 19. Dezember.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortliche Redaktion: für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Victor Schweizer in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,— für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon: Amt I, No. 1975.

Heft 13.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Prolog zur Gedenkfeier der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger 1871—1896.

Wie! Keine Büste? Keine Lorbeerkränze?
So kahl und ohne Zier der Bühne Rund?
Man hat mir doch gesagt, zu einem Feste
Sei heute dieses Haus geöffnet worden.
Wohlan! Wie heisst der Held, dess grosse That,
Der hehre Fürst, dess segenvolles Wirken,
Der edle Dichter, dessen Schaffen wir
Am heut'gen Tag berufen sind zu feiern?
Errang ein Kriegsheld heute grossen Sieg?
Bestieg voreinst ein weiser Fürst den Thron?
Wie! Oder ward ein Schiller heut' geboren?
Ich sinne nach und finde nicht die Lösung.

Doch halt! Nun klärt sich mir das Rätsel auf!
Vor fünfundzwanzig Jahren war's — ich hab'
Es nicht vergessen! — Herrlich war zu Ende
Geführt der schlachtenreiche, grosse Krieg,
Das Kaiserreich war glorreich auferstanden,
Da ging ein Sehnen durch die deutschen Lande
Nach Einigkeit und nach Zusammenschluss.
Da thaten wir, des Thespis flücht'ge Scharen,
Uns auch zusammen zur Gemeinsamkeit
Und freudig ward begründet —
Oder irr'
Ich doch? — Die Zweifel kehren mir zurück!
Mir scheint, wir hätten wohl die Wiederkehr
Von solchem Tag ganz unter uns gefeiert
Wie ein Familienfest, das uns allein
Berührt, nicht Euch. Ihr aber füllt uns heute
Des Hauses Räume summend, rauschend an,
Als gält' es einen der Unsterblichen
Zu feiern, dem Ihr Preis und Ehre zollt!

So war's ein holder Wahn, der mich berückte?
Ihr seid nicht unserthalb gekommen?
Oder
Hab' ich doch recht geraten? Hab' ich? Ja?
O das ist schön von Euch, ist lieb und gut,
Dass Ihr an uns'rem Fest teilnehmen wollt.
Wir haben Eure Grossen mitgefeiert,
Nun helft Ihr freundlich mit, uns selbst zu feiern.

Das zeigt mir, dass das alte Vorurteil,
Das uns'rem Stand Jahrhunderte geschadet,
Im Schwinden endlich nun begriffen ist,
Und dass wir selbst dazu geholfen haben,
Erfüllt — ich sag' es offen — mich mit Stolz.

In alten Zeiten freilich waren wir
Ein unbeständig ruheloses Völkchen.
Uns trieb die Wanderlust von Ort zu Ort,
Der Drang nach Abenteuern und — die Not.
Auf unwegsamen Strassen holperte
Der Thespiskarren vorwärts, oft genug
Blieb mit gebroch'nem Rad er kläglich stecken,
Wir aber mussten weiter gleich Zigeunern.

Das wurde besser, als der Fürsten Gunst
Uns Flücht'ge dauernd an sich fesselte,
Als weise Männer zu der Bühne Leitung
Berufen wurden, als erhab'ne Geister
Den oft entweihten Schauplatz uns'res Wirkens
Zum Hochaltar der Kunst veredelten.
Da ward uns klar, dass alles Bühnenspiel
Sein eig'nes Wissen habe, seine Bildung,
Da standen Lehrer auf zu uns'rem Frommen
Und Schulen blühten rings für uns'ren Stand.
Zwar zu Gelehrten wollten wir und durften
Wir niemals werden! Wissen birgt Gefahr,
Es schadet leicht der Mehltau des Gedankens
Der frischen Maienblüte uns'rer Kunst.
Doch Bildung, einst uns fremd und fast verhasst,
Hat mählig uns dem Bürger angenähert.
Er lernte nun begreifen, dass das Spiel,
Das wir betreiben, ohne Arbeit nicht
So flott von statten geht und ohne Störung,
Dass für den Bühnenkünstler auch der Scherz,
Das Lachen eine ernste Sache sei.
Mit raschem Urteil ging er lieblos nun
Nicht länger mehr vorbei an uns'rem Stande,
Er sah dem grossen Künstler sinnend nach,
Es glänzte was in seinem Blick wie Achtung.

Doch nicht mit einem Schlag verändert sich
Das Anseh'n, der Charakter eines Standes.
Es haftete noch immerfort ein Etwas
Vom Wandervogel an dem Volk der Mimen.
Und dann! Wie mancher, ob er mühsam rang,

Brach vor dem Ziel entkräftet doch zusammen,
Zu bitter war des Alltags herbe Not,
Als dass sein Genius sich entfalten konnte
Zu freier Schönheit und zu höchstem Fluge.
Zu wirr umstrickten ihn des Lebens Netze,
Als dass er sich mit kräft'gem Ruck heraus
Arbeiten konnte zum gesicherten
Behagen bürgerlicher Daseinsform
Des Mimen Abgott ist der Augenblick,
Er wirft sich mit der Glut der Leidenschaft
Hinein in das Gewoge der Empfindung,
Um darzustellen, was der Dichter schuf,
Und so geniesst er auch des Lebens Reiz
Mit freiem Künstlersinn in vollen Zügen.
Doch ob ihm sorglos auch die Jugend schwindet
Das Alter ach! ist oft nicht sorgenlos.

Dies Alles sah'n vor fünfundzwanzig Jahren
Erfahr'ne Männer wohlbedachtsam ein.
Es galt zunächst im weitverstreuten Volk
Der deutschen Mimen das Gefühl der Einheit
Zu wecken, sie mit Einem starken Band
Als Brüder Eines Stammes zu umschlingen,
Sie anzufeuern zur Gemeinsamkeit
Des Wirkens und in Jeglichem des Standes
Beglückendes Bewusstsein zu entwickeln.
Es galt den Mimen an den Ort zu fesseln
Und sein getreu Verharren zu belohnen,
Damit der unbeständ'ge Wandervogel
Nun endlich einmal sesshaft, heimisch werde.
Den trauerflorumwallten Witwenstand,
Die kaum noch flügge Brut der jungen Waisen
Galt es vor Not nach Möglichkeit zu sichern.
Das waren grosse Ziele, doch sie wurden
Dank freud'ger Hilfsbereitschaft der Bevölkerung,
Dank liebevoller Gunst der Vorgesetzten,
Dank eig'ner Kraft der opferwill'gen Künstler
In ungeahnter Schnelligkeit erreicht.
Jetzt ragt empor im Neuen Deutschen Reich
Ein stolzer Bau mit Erkern und mit Zinnen
Und eine Burg, die fest und wohlbewehrt ist
Und ein gewaltig Heer von Streitern birgt,
Jetzt ragt im Deutschen Reiche weithin sichtbar
Der Deutschen Bühnenkunst Genossenschaft,
Und stolz ist jeder, der ihr angehört
Ihr aber werdet nun das Selbstbewusstsein.
Das unser Stand nach schwerem Kampf errungen,
Uns ganz gewiss nicht wieder schmälern wollen
Wir danken der Genossenschaft vor allem
Den Segen bürgerlicher Sicherheit,
Es ruht mit festen Füssen unser Dasein
Nun auf demselben Boden wie das Eure,
Es winkt die Scheidewand, wir steh'n Euch näher
Ihr reicht die Freundeshand uns gern herüber
Und zeigt am heut'gen Tage frohvereint,

Dass längst die böse Zeit vorüber ist,
Da uns als Vagabunden und Vaganten
Das Bürgertum verfehmte — längst vorüber!

Wir aber wollen uns mit Eifer nun
Bemühen, Eure Achtung zu verdienen.
Wir wollen uns're Kunst in Ehren halten,
Aus dem geheimen Schacht der Menschenbrust
Die gold'nen Schätze der Empfindung schürfen
Und sie in Sang und Klang, in Vers und Wort
Ausprägen, Euch zu Ohr- und Augenweide.
Wir wollen Wahrheit ohne Hässlichkeit
Und Schönheit schaffen ohne falschen Flitter,
So wollen wir zu uns'rem Teile wirken,
Dass dichtbelaubt und früchtereich gedeihe
Der Lebensbaum der „Heil'gen Deutschen Kunst!"

Wilhelm Henzen

Mit vorstehende Dichtung wurde die vom Leipziger Stadttheater zum Besten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger veranstaltete Matinee würdig eingeleitet. Den Bericht über die Aufführung **siehe Seite 366.**

Die musikalische Woche.

VII. Winderstein-Konzert (Alberthalle, 29. Nov. 1896). Das Programm für das VII. Konzert des Winderstein-Orchesters beweist, dass der begabte Dirigent auch für seine Sonntagskonzerte einem künstlerischen Ziel gerecht zu werden weiss, und dass das Publikum Windersteins Intentionen folgte, bewies die lautlose Stille mit der Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser", vom gesamten Streichquartett vorgetragen, angehört wurde. Eine hübsche, abgeklärte Wiedergabe erfuhr das Vorspiel zum dritten Akt aus N. Spinellis interessantem Werke „A basso porto", desgleichen Rossinis Tell-Ouverture. Bei dieser Gelegenheit sei auch einer Kraft im Orchester gedacht, die so leicht übersehen wird, nämlich des Paukers. Wenn dieser Posten schon an und für sich einen guten Musiker verlangt, so hat das Winderstein-Orchester in seinem Pauker einen Mann gefunden, der dieser Notwendigkeit vollauf entspricht. Wie schon früher an dieser Stelle erwähnt, fällt noch immer der etwas dominierende gesunde Atem der Blechbläser auf, diese kleinen Unebenheiten werden hoffentlich mit der Zeit ganz verschwinden. Herr Konzertmeister Karl Wehle trug mit schönem Ton und gediegener Technik, aber dennoch etwas unsicher den zweiten und dritten Satz aus H. Wieniawskis D-moll Violinkonzert vor.

L. Weber.

Griegabend (Krystallpalast, 4. Dezember). Der in Leipzig bereits rühmlichst bekannte Dresdener Pianist Herr Emil Kronke veranstaltete am 4. Dezember in Gemeinschaft mit verschiedenen anderen Künstlern einen Griegabend. Das Programm wies nur Werke des beliebten norwegischen Meisters auf und bot eine Fülle der edelsten Genüsse. Den Abend eröffnete eine Sonate in A-moll (Op. 36) für Pianoforte und Cello, gleich hierbei erwies sich der Konzertgeber als ein intelligenter, über eine bedeutende Technik verfügender Pianist, lediglich sein Anschlag lässt hinsichtlich der Weichheit stellenweise zu wünschen übrig. Dafür entschädigte indessen Meister Klengels herrliche Durchführung des Celloparts vollkommen. Zu besonders schöner Wirkung gelangte der zweite Satz (Andante molto tranquillo). Des weiteren brachte Herr Kronke, von dem Pianisten Herrn Walter Bachmann trefflich sekundiert, die Romanze mit Variationen für zwei Flügel (Op. 51) zu Gehör. Das Zusammenspiel der beiden Künstler zeichnete sich durch grosse Exaktheit und Akkuratesse aus. Den Höhepunkt des Abends bildeten sechs Lieder für Bariton (Herbststurm, Ein Schwan, Du bist der junge Lenz, Was ich sah, Dank und Zur Johannisnacht), vorgetragen von Herrn Scheidemantel. Besonders mit dem zweiten und dem letzten dieser Vorträge erzielte der Dresdener Meistersänger stürmischen Erfolg, er musste als Zugabe Griegs bekanntes „Ich liebe Dich" folgen lassen. Leider muss konstatiert werden, dass Herrn Scheidemantels herrliches Organ bereits stark gelitten hat. Die Stimme klingt stellenweise mühevoll und gequetscht, der Vortrag artet in Manieriertheit aus. Den Liedern folgte eine Reihe stimmungsvoller Klavierstücke von

[illegible] die Herrn Kronke Gelegenheit gaben, sich auch als [illegible] und geschmackvoller [illegible] zu zeigen. Den Beschluss des Konzertes machte die [illegible]-Sonate Op. [illegible] für Klavier und Violine. Der [illegible] aus Dresden entfaltete hier die ganze Fülle seines schönen [illegible] Tones und seiner gediegenen Technik. Beide Künstler wurden [illegible] Beifall ausgezeichnet. [illegible]

[illegible]

Neues Theater. [illegible]

[illegible]

sehr wenig „grimmer“ Biterolf und Ulrich nur mässig imponie[illegible]

[illegible]

gänzlich und selbst der Hofschneider des Landgrafen Herm[illegible]

[illegible]

[illegible]

Die Musteraufführung des Nibelungenringes am Berliner Opernhaus.

Von Robert West.

Vorabend: Das Rheingold.

Wie alljährlich, haben die Bayreuther Festspiele neben manchem Unkünstlerischem und Verderblichem auch dieses Mal wenigstens das eine Gute gezeitigt, vorbildlich und anregend auf verschiedene der bedeutendsten Kunststätten unseres deutschen Vaterlandes gewirkt zu haben. Mit der neu beginnenden Spielzeit hatte man an mehreren Orten dem Wagnerschen Riesenwerk erneutes Interesse und erhöhte Aufmerksamkeit zugewandt, zumal an jenen Bühnen, deren Mitglieder eines oder auch mehrere während der sommerlichen Festspielzeit zu den Auserwählten gezählt hatten, denen es vergönnt gewesen war, mitzuwirken an dem unvergänglichen Werke des grossen Bayreuther Meisters. So veranstaltete Dresden vor kurzem eine solche cyklische Aufführung des „Ringes", aus der besonders Perrons Gestaltung des Wotan hervorstach, in Leipzig nahm man zwar einen gewaltigen Anlauf, blieb aber Personalverhältnisse halber auf halbem Wege d. h. beim „Siegfried" stehen, während das kleine Dessau an seinem trefflichen Hoftheater sogar mit lauter eigenen Kräften eine vorzügliche Aufführung zustande brachte. Vollends zu einer Kunstthat ersten Ranges raffte sich endlich das kgl. Opernhaus in Berlin auf, indem es, einem persönlichen Wunsche des deutschen Kaisers entsprechend, in der zweiten Dezemberwoche eine Musteraufführung der Trilogie in sorgfältigster Einstudierung mit zahlreichen Bayreuther Gästen und ganz neuen Dekorationen veranstaltete, deren einmalige Wiederholung für Mitte Dezember geplant ist. Schon der Ausfall des Rheingoldvorabend bewies zur Genüge, dass man es hier nicht nur mit einer sozusagen nachbayreuthetischen Kopie der vergangenen Festspiele, sondern vielmehr mit einer veritablen, nur durch glückliche und sorgfältige Auswahl der mitwirkenden Künstlerschar ermöglichten Musteraufführung zu thun hatte, die mit den Schwächen und Fehlern Bayreuths nur wenig gemein hatte. Dass man für einzelne Rollen an Stelle einheimischer nicht mehr zureichender Kräfte gerade die Bayreuther Vertreter gewählt hatte, ist doch sehr natürlich und war hier von besonderem Vorteil, als sich an dieser Stelle die Individualität eines jeden Künstlers frei entwickeln konnte, unbehindert durch den starren, jede selbständige Regung unterdrückenden Rahmen des Bayreuther Ensembles. Die schönen Räume des Berliner Opernhauses boten am Abend des 8. Dezember einen glänzenden Anblick dar. Die Anwesenheit der kaiserlichen Majestäten, welche den Verlauf der ganzen Aufführung mit sichtlich regstem Interesse verfolgten, erhöhte das Gehobene und Festliche der Stimmung, zu der übrigens wohl auch die exorbitante Höhe der Eintrittspreise (Fremdenloge 24 Mark, Parkett 18 Mark) mit beigetragen haben dürfte. Auf ausdrücklichen höheren Befehl unterblieb dieses Mal das in Berlin sonst übliche Hervorrufen der Gäste, doch hätte es dessen gar nicht erst bedurft, um die tiefe und bedeutende Wirkung der Aufführung auf das Publikum zum Ausdruck zu bringen. Die Wotanfrage, eine der brennendsten Fragen der einheimischen Ringaufführungen, da Betz allmählich zu alt geworden und Stammer den Anforderungen dieser Rolle denn doch zu wenig entspricht, war einfach dadurch gelöst worden, dass man den Dresdener Meistersänger Carl Perron mit dieser schwierigen Aufgabe betraut hatte. Vor wenigen Wochen noch hatte Theodor Reichmann die Berliner mit der stimmlich glänzenden Wiedergabe dieser Riesenpartie begeistert, aber auch der Erfolg der unendlich weit reiferen und künstlerisch vornehmeren Kunstleistung Perrons war diesmal ein bedeutender. Das Reservierte, Unentschiedene, was dem Wotan im „Rheingold" noch anhaftet, gelangt in Perrons Darstellung meisterlich zum Ausdruck. Der Künstler versteht es, die nicht gerade übergrosse Charakterstärke des Göttervaters mit einem Anflug von Noblesse zu bemänteln, die uns seine Person so interessant wie nur irgend möglich macht. Ein Meisterstück der

Rhetorik waren die einleitenden Scenen mit Fricka und den Riesen. Gesanglich wiederum waren die beiden Gesänge an die Burg von hervorstechender Schönheit. Mit der Grösse und Plastik des Spieles deckten sich die unschönen halsigen Töne bei manchen Affektstellen aber schlecht. Alles in allem halte ich Perron aber dennoch für den zeitweilig berufensten Vertreter des Wotan im „Rheingold". Als Feuergott Loge hatte Heinrich Vogl einen durchschlagenden Erfolg; wer den Künstler von früher her kennt, muss aber leider konstatieren, dass sich allmählich in diese seine Meisterleistung immer mehr Mätzchen und ein gewisser aufdringlich semitischer Zug eingeschlichen haben, die ich persönlich an Vogl vor den diesjährigen Festspielen nicht so bemerkt habe. Für den an einem Stimmbandleiden erkrankten Friedrichs war Otto Schelper aus Leipzig eingesprungen. Schelper hat zwar nie in Bayreuth gesungen, geniesst aber trotzdem mit Recht den Ruf des unstreitig besten Vertreters u. a. auch des Alberich. Den Leipzigern ist ja diese dämonische Gestalt voll charakteristischer Schärfe in Deklamation und Spiel hinreichend bekannt. Da Schelper trefflich disponiert war, bildete denn auch die Nibelheimscene den Höhepunkt des Abends. Wohl selten ist die Stimmung der Gegensätze z. B. in dem kleinen fast scherzoartigen Satz „Hohen Mut verleiht deine Macht" so prägnant herausgekommen, wie dies durch die Herren Perron, Vogl und Schelper geschah. Die Erda sang Frau Heink mit jenem ihr eigenen unvergleichlich mystisch geheimnisvollen Ausdruck ihres herrlichen Altorgans. Ich habe nie eine Künstlerin gehört, deren Organ lediglich schon eine solche Wirkung auszuüben vermag. Den Donner sang Bachmann mit machtvollem Ausdruck. Alles übrige war durch einheimische Kräfte besetzt, deshalb aber nicht minder „hoher Ehren wert". Frau Götze ist eine vorzügliche Fricka, in Gesang und Darstellung gleicherweise massvoll und vornehm. Als Freia repräsentierte Frl. Hiedler gut, ihre Stimme ist leider immer noch von einer störenden Schärfe. Aus dem stimmfrischen Rheintöchterterzett leuchtete das schöne Organ der Frau Herzog hervor, der Mittelstimme des Frl. Rothhauser und besonders dem Alt des Frl. Deppe wäre etwas mehr Stimmfülle zu wünschen. Die Bewegungen der drei Damen liessen wenig zu wünschen übrig, trotzdem sie die Bayreuther Schwimmapparate an Vollkommenheit bei weitem nicht erreichen. Den Mime hatte man Herrn Lieban überlassen, wohl in der richtigen Erkenntnis, dass es schwer halten würde, einen besseren Vertreter für diese Rolle zu finden. Das Riesenpaar war sehr ungleich. Alles Lob dem wuchtigen und naturalistischen Fafner des Herrn Mödlinger; wie aber kommt Herr Krasa als „bête noir" in dies Ensemble? Allem Anschein nach ist er noch ein Anfänger; das wenig reizvolle Organ klingt nasal — à la Immelmann könnten wir Leipziger sagen — während das Spiel sich über das Durchschnittsmass nicht erhebt. In Herrn Stammer wäre doch sofort Ersatz zu beschaffen; seine Figur und sein schöner weicher Bass kämen dem Liebhaber Fasolt doch gewiss sehr zu statten. Sehr sympathisch wirkte der Froh des Herrn Philipp. Das Orchester unter Weingartner spielte ausgezeichnet, mit Ausnahme einiger Kalamitäten in den Blechbläsern. Die vertiefte Lage des Orchesters ermöglicht eine ausserordentlich diskrete Begleitung; das Haus erscheint nach dem Umbau des Zuschauerraumes weit akustischer. Die Regie führte Herr Tetzlaff im grossen und ganzen gut, schon deshalb, weil selbständig und absolut nicht im Sinne Bayreuths; einige kleine Verstösse übergehe ich Raumes halber gern. Dass von einigen der Mitwirkenden stellenweise doch etwas bayreuthert wurde, ist wohl selbstverständlich und wirkte gar nicht übel. Die Verwandlungen, Schleier und Wasserdämpfe funktionierten tadellos. Unter den neuen Dekorationen gefiel besonders die „freie Gegend auf Bergeshöhen"; die früher hier übliche Erhöhung der hinteren Hälfte der Bühne war sehr zum Vorteil des Ganzen diesmal fortgefallen. Der Donnerfelsen war nur niedrig und daher nicht störend, die grosse Tiefe des Bühnenraumes liess die Felsdekorationen mit der sie krönenden Götterburg zu äusserst malerischer Wirkung gelangen, zumal die Figuren, die sich auf dem blumigen Grunde bewegten, in entsprechender geschmackvoller Weise kostümiert waren und uns keinerlei Überraschungen und kulturhistorische Probleme (cf. Freia und Froh in Bayreuth) auferlegten.

Die Tiefe des Rheins und Nibelheim liessen nichts zu wünschen übrig, leider desto mehr der Regenbogen, welcher in Berlin die Burg fast gänzlich verdeckte und zudem unter

seinen krassen schreienden Farben einzelne Lampen deutlich durchblicken liess. Die Götter beschritten die „bebende Rast" bis zur Hälfte und begingen dadurch wieder den bekannten Fehler, die perspektivisch gezeichneten Formen der Burg einem Vergleich mit den Körpern der Darsteller auszusetzen, so dass „das Riesenmass der Leiber weit über menschliches hinausragte", und nur ein vorzeitiges Fallen des Vorhangs diesem reizenden Schlussbilde ein Ende bereiten konnte. Eine schleunige Abänderung etwa nach dem Münchener Muster wäre hier sehr am Platz.

Erster Tag. Die Walküre.

Wiederum war das geräumige Opernhaus vollständig ausverkauft. In Anbetracht der Anwesenheit der Majestäten und der bedeutend verlängerten Zwischenakte war fast das gesamte Publikum in Gesellschaftstoilette erschienen. Die um 6½ Uhr beginnende Vorstellung dehnte sich bis gegen 11½ Uhr aus. Der Gesamteindruck war gegen den Vorabend noch ein wesentlich gesteigerter, war doch dieser Abend für die Berliner ein Ereignis. Dieses Ereignis bestand nun allerdings nicht so sehr in dem Mitwirken zweier Bayreuther Gäste, der Frau Gulbranson und des Herrn Perron, als vielmehr in dem Umstand, dass Frau Rosa Sucher, der erklärte Liebling des Berliner Publikums, die Sieglinde sang. Wer die Berliner Verhältnisse kennt, weiss, dass hier Repertoire- und Privat-Verhältnisse mitsprechen. Für gewöhnlich singt Frau Pierson die Sieglinde, während Frau Sucher die Brünnhilde vertritt. Da letztere diesmal durch einen Gast vertreten war, und Frau Sucher zudem in Bayreuth bekanntlich als Sieglinde Triumphe gefeiert hat, war es nicht mehr als billig, ihr diese Rolle auch in Berlin zu überlassen. Da nun ferner noch Frau Pierson, sei es in der That oder nur angeblich, auf dem Theaterzettel als krank bezeichnet wurde, blühte den Berlinern diese Überraschung. Die Ankündigung dieser Rollenänderung rief schon am Abend zuvor unter den das Theater verlassenden Besuchern eine freudige Stimmung hervor, vollends in der Aufführung äusserten sich aber die Sympathien des Publikums für Frau Sucher nach den Aktschlüssen und bei ihrem Abgange im dritten Akte sogar auf offener Scene in der lebhaftesten Weise. Ich hatte Frau Sucher seit ihrem Hamburger Engagement als Sieglinde nicht mehr gehört und muss gestehen, dass ich entzückt war von dieser grandiosen Leistung der genialen Sängerin. Ich trage kein Bedenken, die Sieglinde ihrer weltberühmten Isolde ebenbürtig zur Seite zu stellen. Es ist merkwürdig, dass gerade bei diesen beiden Rollen der stimmliche Defekt der Sucher fast ganz in den Hintergrund tritt, ja dass man ihn wohl stellenweise ganz vergisst lediglich über der geradezu idealen Verkörperung der Gesamtfigur. Seit den Bayreuther Jahren 1886 und 1892 ist die Isolde Rosa Suchers berühmt und geradezu vorbildlich geworden, gleicherweise kann jetzt ihre Sieglinde, nachdem sie in Bayreuth die letzte Weihe zu künstlerischer Vollkommenheit empfangen hat, besonders jüngeren Sängerinnen gegenüber, die sich in der Zeichnung des Sieglindencharakters so leicht vergreifen, als Prototyp dieser Wagnerschen Frauengestalt gelten. Die Leistung der Sucher schien mir besonders im 2. Akt gegen früher noch ganz wesentlich vervollkommt. Das Auftreten des von Scham und Verzweiflung gepeinigten Weibes im 2. Akte war von erschütternd realistischer Wirkung. Nach dem gewaltig tragischen Abgange im letzten Akte brach, wie schon erwähnt, stürmischer Beifall unter den Zuschauern aus. Stimmlich hatte Frau Sucher, nebenbei bemerkt, einen hervorragend guten Tag, so dass sich alles an ihrer Leistung vereinigte zu einer schönen harmonischen Gesamtwirkung, die schwerlich jemals ihresgleichen finden wird.

Neben einer solchen Sieglinde hatte Frau Gulbranson naturgemäss einen äusserst schweren Stand. Die norwegische Sängerin hat sich dem Leipziger Publikum ja erst vor wenigen Wochen in der gleichen Rolle vorgestellt. Auch in Berlin erregten die schönen Mittel der Sängerin, die bis ins Detail ausgearbeitete Kunst ihres Vortrags und ihr leider oft etwas übertriebenes ausdrucksvolles Spiel die Bewunderung der Hörer. Von der echt weiblichen Erscheinung der Sucher stach das Äussere ihrer fast männlich-energischen Gesichtszüge und der muskulösen amazonenhaften Gestalt sehr vorteilhaft und wirksam kontrastierend ab. Perron schien nicht gerade günstig disponiert zu sein.

augenscheinlich haften die unerhörten Anstrengungen, denen er sich während der letzten Festspiele unausgesetzt zu unterziehen hatte, seinem schönen, aber sehr empfindlichen Stimmmaterial noch an. Zudem geht der kriegerische Gott der „Walküre“ denn doch stellenweise über Perrons physische Kräfte. Seine Scene mit Fricka sang der Künstler meisterlich, hier stand er noch ganz auf der Höhe des vorangehenden Rheingoldabends, mit dem Zornesausbruch „O heilige Schmach!“ begannen aber die Orchesterwogen oft vollständig über seinem weichen Stimmorgan zusammenzuschlagen, da half keine Vortragskunst, keine noch so eindringliche Deklamation mehr! Die grosse Erzählung mit ihren unglaublichen Anforderungen an die Stimmkraft und Ausdrucksfähigkeit des Sängers war wohl von rhetorischer Bedeutung und imponierender Grösse der Auffassung, rief aber ebenso den Eindruck bewusster oder unbewusster Ohnmacht des Sängers dieser Riesenaufgabe gegenüber hervor, wie die nachfolgenden Verzweiflungs- und Zornesausbrüche des „unfreien“ Gottes Brünnhilden gegenüber. Die Ankunft des zürnenden Göttervaters im Sturmgebrause am Brünnhildensteine gelangte vollends nach dem gewaltigen Crescendo des tonmalenden Orchesters durch Perron zu gar keiner Wirkung, wer hier Scheidemantels furchtbar vernichtendes „Wo ist Brünnhild', wo die Verbrecherin?“ gehört hat, weiss, was Stimmkraft und dramatische Wucht in diesem Moment für einen Effekt erzielen können. In den folgenden Scenen mit den Walküren und mit Brünnhilde noch in Gegenwart der letzteren erhob sich Perrons Vortragskunst und Nüancierungsgabe wiederum zu voller Höhe, man bewunderte die plastisch schöne Aussprache und die Noblesse seines Spiels. Einzelne Gesangsstellen, wie das herrliche „Nicht send ich dich mehr aus Walhall“ sang der Künstler wohl im Sinne Bayreuths streng deklamiert, ohne seinem individuellen Hang zum Lyrischen und Sentimentalen nachzugeben. In der Schlussscene mit Brünnhilde erreichte Perron den gleichen Grad der Vollkommenheit, wie in der Frickascene.

Der Abschied selbst liess leider die Tonfülle vermissen, auch stellten sich infolge der Ermüdung kleine Intonationsschwankungen ein. Darstellungskraft und Auffassungsgabe feierten indessen auch hier noch Triumphe und lieferten den Beweis, dass Perron auch als einer der bedeutendsten Vertreter des Walküren-Wotan zu betrachten sei. Was mich hindert, ihm auch in diesem Teile der Wotanrolle vor anderen Sängern die Palme zuzusprechen, ist lediglich das nicht zu leugnende stimmliche Manko. Der Siegmund der Berliner Oper ist Herr Sylva, der über Spieltalent und Auffassungsgabe allerdings nur in bescheidenem Masse verfügt, dafür aber durch die wunderbare Klangfülle seines dunklen Tenororgans zu entschädigen weiss.

In Anbetracht der hervorragenden darstellerischen Leistungen der übrigen Mitwirkenden wäre mir indess Herr Vogl, schon wegen des Zusammenspieles mit der Sucher, lieber gewesen. In dem gleichen Sinne, vornehm wie Perron und seiner vollkommen ebenbürtig, sang Frau Götze die Fricka. Den Hunding gestaltete Mödlinger höchst kraftvoll, im Spiel fast zu militärisch schneidig. Ganz wundervoll sangen die Walküren, es wurde ihnen die schier unerhörte Auszeichnung eines Applauses bei offener Scene zu Teil. Die Stimmen der Damen Herzog, Hiedler, Reinl, Rothauser, Deppe, Kopka, Weitz und Varena klangen aber auch herzerquickend frisch und exakt zusammen. Schwere Sünden hatte diesmal die Regie auf dem Gewissen. Siegmund trat zu Beginn, statt, wie vorschriftsmässig, bei seinem Leidensmotiv, erst bedeutend später auf. Beim Zweikampf erschien Brünnhilde aus der Versenkung, wohl drei bis vier Meter seitwärts von Siegmund stehend, war somit also gar nicht in der Lage, ihn mit dem Schilde zu schützen, auch Wotan erschien nicht an der rechten Stelle. Der Feuerzauber war ziemlich wirkungslos. Hervorragend schön gelang die Trübung der Landschaft im zweiten Akte durch Gewitterwolken, die duftigen Schleier funktionierten tadellos. Die Gebirgsdekoration, romantisch und wild zerklüftet, verdient den Vorzug vor der Hundingshütte. Sehr gut nahm sich der Brünnhildenstein aus, man hatte die Stufen geschickt cachiert. Weingartner brachte mit seinem trefflichen Orchester besonders die Zwischenspiele zu hervorragender Wirkung. Der Beifall am Schlusse war lang anhaltend, trotzdem öffnete sich der Vorhang, dem Hausgesetz gehorchend, nicht wieder.

(Fortsetzung folgt.)

Gustav Mahler.

Eine Studie von Max Marschalk.

Zu den bedeutendsten Tondichtern und Dirigenten der Gegenwart gehört unstreitig der Hamburger Kapellmeister Gustav Mahler. So heftig der durch das Kunstschaffen dieser eigenartigen Persönlichkeit heute noch entfachte Widerstreit der Meinungen und

Gustav Mahler.
Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.

Urteile auch sein mag, das Eine steht wohl für alle fest, dass er zu den Wenigen zählt die auserwählt erscheinen, über ihre Zeit hinaus in ihren Werken fortzuleben.

Zum erstenmale als Komponist an die Öffentlichkeit getreten ist Mahler als Vollender und Ausgestalter der Pinto-Skizzen von Carl Maria von Weber, ein Werk, das jetzt noch immer in Leipzig und Dresden auf dem Repertoire steht und dessen Erstaufführung in Leipzig unter seiner eigenen Leitung stattfand. Sein erstes Werk indessen, von ihm als Op. 1 bezeichnet, in dem er sich selbst gefunden hat, in dem wir ihn den Weg beschreiten sehen, den er in seinen späteren Hauptwerken so energisch vorwärts und aufwärts fortgesetzt hat, ist ein Märchen für Chor, Soli und Orchester: „Das klagende Lied“, das eine Aufführung bisher noch nicht erlebt hat.

Als im Winter 1894/95 Richard Strauss die philharmonischen Konzerte in Berlin leitete, erwarb er sich dadurch ein besonderes Verdienst, dass er in das Programm des neunten Konzertes am 4. März 1895 drei Sätze aus der Symphonie No. 2 von Gustav Mahler aufnahm, ein weiteres, dass er dem Komponisten zugleich die Gelegenheit bot, sich als Dirigenten ersten Ranges vorzustellen. Alle Welt war auf die Aufführung gespannt. Der Name Gustav Mahler hatte bereits einen guten Klang, allein als Komponisten kannte man seinen Träger nicht. Umso lebhafter war das Interesse, das man dem Werke entgegenbrachte, als es der aussergewöhnlichen formalen Anlage und Orchesterbesetzung nach etwas Aussergewöhnliches zu bieten versprach. Und in der That, was man zu hören bekam übertraf alle Erwartungen. In den Beifall nach dem ersten, längsten und am wenigsten leicht ohne programmatische Vermittelung zugänglichen Satze mischten sich recht energische Zischlaute. Die Presse, vereinzelte Stimmen ausgenommen, überschüttete den extravaganten Neuerer mit Hohn und Spott. Am Ausgange desselben Jahres, am 13. Dezember 1895, führte Mahler diese ganze Symphonie in C moll für Soli, Chor und Orchester in einem eigenen Konzerte in der Philharmonie auf. Zur Mitwirkung waren der Sternsche Gesangverein gewonnen, das auf 130 Künstler verstärkte philharmonische Orchester und die Sängerinnen vom Stadttheater in Hamburg, Fräulein Josephine von Artner (Sopran) und Fräulein Hedwig Felden (Alt). Der Erfolg war nicht viel anderer Natur als der, den Mahler dreiviertel Jahre vorher davongetragen hatte. Man sah sich einem Werke gegenüber, dem man nicht folgen wollte oder nicht folgen konnte, man war verblüfft durch die unerhörte Kühnheit der aufgewandten Mittel, durch die der Tondichtung vorgezeichnete Empfindungs- und Gedankenlinie, die dem suchenden, durch allerlei überraschendes und irritierendes Beiwerk geblendeten Auge sich nicht sogleich zu erkennen gab, und man verurteilte sie darum in Grund und Boden.

Jeder Schaffende bedarf der Anerkennung wie die Pflanze des Sonnenlichtes, und ein altes gutes deutsches Sprichwort sagt mit Recht „Lob macht Künstler“. Enttäuscht durch den mangelnden Nachhall, den sein Werk gefunden, voller Schmerz und Erbitterung, sich so wenig verstanden zu fühlen, kehrte Mahler nach Hamburg zurück. Aber es währte nicht lange, so kam ihm der verlorene Mut wieder, er beschloss den Kampf gegen seine Widersacher von neuem aufzunehmen, und schon drei Monate später, am 16. März dieses Jahres, machte er die Berliner Musikwelt mit seiner ersten Symphonie in D dur bekannt. Wieder war es das philharmonische Orchester, das ihm assistierte.

Bei dieser Symphonie, die vor etwa acht Jahren entstanden ist und schon einmal in Weimar aufgeführt war, will ich ein wenig verweilen, weil sie einen Markstein in der Entwickelung des Komponisten bildet. In ihr hat sich eine höchst wichtige Epoche seines Lebens abgelagert, der erste herbe, gewaltige Schmerz, den der junge Komponist erfahren und schliesslich siegreich überwunden hat, ist in ihr zu künstlerischer Darstellung gelangt. Die Symphonie weist vier Sätze auf: No. 1 Einleitung und Allegro commodo, No. 2 Scherzo, No. 3 Alla Marcia funebre, hierauf sogleich No. 4 Allegro furioso. Ihr Titel, den sie bei ihrer ersten Aufführung in Weimar trug, lautete „Titan“. Ihr Inhalt ist echte, einzig mögliche Programmmusik. Der erste Satz wird am besten durch Mahlers eigene Verse charakterisiert:

„Ging heut' Morgen über's Feld,
Thau noch an den Gräsern hing,
Sprach zu mir der lust'ge Fink:
„Ei du! gelt? Ei du! gelt?
Wird's nicht eine schöne Welt?“
Zink! Zink!
Schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!“

Der zweite Satz trägt in diese Stimmung reichere persönliche Momente, zur Freude an der Natur gesellt sich derbe Lebenslust und zarte Liebessehnsucht. Nun tritt das Ereignis ein:

„Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Hab' ich einen traurigen Tag!

Geh' in mein Kämmerlein,
Weine, wein'
Um meinen lieben Schatz."

Das Moment, das den Menschen Mahler aus seinen glücklichen Träumen zur herben Wahrheit rief, ihn aus allen herben Himmeln riss und einem Chaos widerstreitender Gefühle überantwortete, ihm Sensationen schuf, die das grosse Gleichgewicht der Seele zu stören drohten, ist vom Komponisten Mahler, den es drängte, musikalisch symphonisch sich auszusprechen, in der künstlerischen Gruppierung des Stoffes zwischen die beiden Mittelsätze verlegt. Der dritte Satz also, der plötzlich mit so anders gefärbten Klängen anhebt, setzt eine Wandelung, eine Irritation der Gefühle voraus, deren Ursache selbst musikalisch zu illustrieren, Mahler mit feinem Takte vermieden hat. Mit den Rhythmen eines Trauermarsches setzt er ein. Vorbei ist es mit der tändelnden Freude an Blumen und Vogelsang, an Tanz und Liebesgekose. Der Schlag traf, die Wunde im Herzen ist tief. Vorerst waltet der thränenlose Schmerz mit Skepsis und Hohn durchsetzt, das dumpfe Vorsichhinstarren trockener Augen und das fast blöde, gelle Auflachen. Unheimlich brütende Schwüle, lähmende Ironie. Was hier der Komponist Mahler in Tönen so meisterhaft schildert, fügt sich dem Dichter Mahler zu Worten, die in der Schlichtheit der Empfindung, der Kraft des Ausdruckes und ihrem ganzen Kolorit nach aus des Knaben Wunderhorn entnommen scheinen:

„Ich hab' ein glühend Messer in der Brust,
O weh'! Das schneid't so tief
In jede Freud' und jede Lust
So tief! So tief!
Ach was ist das für ein böser Gast,
Nimmer hält er Ruh' noch Rast,
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief!
O weh!
Wenn ich in den Himmel seh',
Seh' ich zwei blaue Augen steh'n!
O weh!
Wenn ich im gelben Felde geh',
Seh' ich von fern das blonde Haar
Im Winde weh'n!
O weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr'
Und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh! O weh!
Ich wollt', ich läg' auf der schwarzen Bahr',
Könnt' nimmer die Augen aufmachen!"

Endlich ein erlösender Aufschrei aus der Tiefe des gequälten Gemütes! Mit einem grellen, schneidenden Beckenschlage setzt der vierte Satz ein in dahinstürmendem Allegro furioso. In ihm kämpft die Vergangenheit mit der Zukunft, die Verneinung mit der Bejahung, Verzweiflung mit kühnem Entschlusse. Bedeutungsvoll tauchen Motive besonders aus dem ersten Satze auf. Erinnerung reckt ihre Arme, bleiche Hände suchen den machtvoll Ringenden, vorwärts und aufwärts Strebenden zu fassen und zurückzuziehen in dumpfe Resignation, aber der Wille zur That ist siegreich, mit einem mächtigen, jubelnden „Ja" hat der Schmerzüberwinder, der Himmelsstürmer die lichten Höhen gewonnen, auf denen er im Dienste der Kunst seinen Weg gehen wird. So ist die Symphonie ein einziges grosses Crescendo, ein titaneskes Sichemporrecken!

„Lern' in der Zeit dem Urbild finden, Kunst geht dem Leben Hand in Hand!" — dieses Wort Richard Dehmels möchte ich als Motto dem ganzen Kunstschaffen Gustav Mahlers voransetzen. Was in dem Künstler gährt, überwunden wird und neu sich bildet, die Eindrücke, die ihm das bewegte Leben unserer Zeit prägt, die rein persönlichen

Erlebnisse, Freude, Enttäuschung, Schmerz, Kampf, Sieg, — alles sucht nach Ausdrucksformen, nach einer Aussprache in Tönen.

Mit der Aufführung dieser ersten Symphonie verringerte sich die Zahl derer, die sich durchaus ablehnend auf Grund ihrer Kenntnisse der zweiten Symphonie verhalten hatten, um ein Beträchtliches. Zwar gelangten manche zu herben Aburteilungen, da sie, weil sie Vergleiche zogen mit bekannten überkommenen Organismen und vergassen, auf anderem Wege als dem schulgerechten dem Werke zu nahen, den organischen Aufbau vermissten. Vielen aber konnte es sich nicht mehr verschliessen, dass in Mahlers Werken mindestens die Keime einer erheblichen Potenzierung unserer Kunst steckten, und zwar nach der Seite des seelischen Ausdrucks, der gedanklichen Vertiefung. Allseitig aber wurde seine fabelhafte Instrumentationskunst anerkannt, die eine Fülle glänzender und origineller Effekte zu fördern vermag.

Ich will die aufsteigende Linie der Berliner Erfolge Gustav Mahlers gleich zu Ende zeichnen. Im dritten heurigen philharmonischen Konzerte, das am 9. November stattfand, führte Arthur Nikisch aus seiner dritten Symphonie, die er in diesem Sommer in stiller Gebirgseinsamkeit vollendet hat, den zweiten Satz auf, der sich „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen" betitelt. Der Erfolg war ein durchschlagender. Das Publikum ruhte nicht eher, bis der im Parkett anwesende Komponist sich erhob, den ganzen grossen Saal bis zum Podium durchschritt und dem Dirigenten, dem wir für seine That ein besonderes Dankeswort aussprechen wollen, die Hand schüttelte. Dieser liebenswürdige, geistvolle und so ausserordentlich feinsinnig und kunstvoll instrumentierte Satz erzwang ihm auch die fast rückhaltlose Anerkennung der gesamten Kritik, unter der sich ein einziger schwarzer Rabe recht sonderbar ausnahm. Nun werden wir hoffentlich noch in dieser Saison die Bekanntschaft des ganzen Werkes machen, das Felix Weingartner zur Aufführung angenommen hat, dessen Titel und Untertitel, da sie bezeichnend sind für Mahlers Kunstrichtung, ich hier mitteile. Symphonie in F dur „Ein Sommermorgentraum". Einleitung „Pan erwacht". Erster Satz „Der Sommer marschiert ein". Zweiter „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen" (Menuett). Dritter „Was mir die Tiere im Walde erzählen" (Rondo). Vierter „Was mir der Mensch erzählt" (Alt Solo). Fünfter „Was mir die Engel erzählen" (Frauenchor mit Alt Solo). Sechster „Was mir die Liebe erzählt" (Adagio). Der letzte Satz trägt das Motto „Vater, sieh an die Wunden mein, kein Wesen lass verloren sein". Es ist also nicht die irdische Liebe, an die der Komponist denkt.

Ausser den drei Symphonien und dem Märchen „Das klagende Lied" hat Mahler eine grosse Reihe höchst wertvoller Lieder komponiert. Vier von ihnen mit ganz eigenartiger Orchesterbegleitung wurden von Anton Sistermanns in dem Konzerte gesungen, in dem der Komponist seine erste Symphonie aufführte. Sie nennen sich „Lieder eines fahrenden Gesellen". Aus ihren von Mahler selbst herrührenden Texten entnahm ich die oben aufgeführten Proben. Eine ganze Menge von „Humoresken" für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung, in denen sich ein ganz köstlicher, echter und derber Humor offenbart, harren noch des Druckes und der Aufführung.

Was mir an Gustav Mahlers Musik so ausserordentlich gefällt, was mich sie so hoch einschätzen lässt, ist nicht so sehr die vollendete technische Mache, die Kunst der polyphonen Arbeit, die farbensprühende geniale Instrumentation, als vielmehr der gesunde Kern, den sie in sich trägt. Ich fühle in ihr durch alles Raffinement der technischen Oberfläche hindurch den kräftigen Pulsschlag eines echten Musikantenherzens. Seine Musik ist nicht gemacht, sie ist saftvoll aus der Wurzel gewachsen.

Wir finden bei Mahler jenes eigentümliche Nebeneinander und Ineinander von Naivetät des Schaffens und von sicherem Bewusstsein über die Ausgänge und die Ziele seiner Kunst, das allen grossen Künstlern gemein war. Da es von Interesse und von Wert ist, den Schaffenden nicht nur in seinen Schöpfungen, sondern auch in seinen Äusserungen über sich und seinen Standpunkt kennen zu lernen, will ich hier ein einem Briefe entnommenes künstlerisches Glaubensbekenntnis Mahlers verraten, aus dem wir ersehen, ein wie ernster und scharfer Denker der Schreiber ist. Er spricht daselbst über die Frage, wie und warum Musik mit Worten gedeutet werden soll, und fährt dann fort:

„Ich weiss für mich, dass ich, so lange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiss keine Musik darüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch-symphonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten, an der Pforte, die in die andere Welt hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Raum auseinanderfallen. — Ebenso, wie ich es als Plattheit empfinde, zu einem Programm Musik zu erfinden, so sehe ich es als unbefriedigend und unfruchtbar an, zu einem Musikwerk ein Programm geben zu wollen. — Daran ändert die Thatsache nichts, dass die Veranlassung zu einem musikalischen Gebilde gewiss ein Erlebnis des Autors ist, oder ein Thatsächliches, welches doch immerhin konkret genug wäre, um in Worte gekleidet werden zu können. — Wir stehen jetzt, dessen bin ich sicher, vor dem grossen Scheidewege, der die beiden auseinanderlaufenden Pfade der symphonischen und dramatischen Musik bald ganz sichtbar dem Auge dessen, der sich über das Wesen der Musik klar ist, für immer von einander trennt. — Schon jetzt, wenn Sie eine Symphonie Beethovens und die Tongebilde Wagners zu einander halten, werden Sie den Wesensunterschied beider leicht erkennen. Wohl hat Wagner sich die Ausdrucksmittel der symphonischen Musik zu eigen gemacht, sowie jetzt wiederum der Symphoniker in seinen Mitteln vollberechtigt und vollbewusst in das Ausdrucksvermögen, welches der Musik durch Wagners Wirken gewonnen wurde, hinübergreifen wird. In diesem Sinne hängen alle Künste, hängt sogar die Kunst mit der Natur zusammen."

Recht bemerkenswert für das nach innen gerichtete Wesen Mahlers, für das Streben, sich in jedem Werke ganz und gar zu geben, ein Stück konzentrierten Innenlebens musikalisch zu fassen und sich nicht mit irgendwelchen äusseren Anregungen zu begnügen, ist folgende Stelle aus einem anderen Briefe: „Das Leben eines Musikanten bietet ja an äusseren Ereignissen nichts. Er lebt nach innen. Es ist vielleicht ungemein bezeichnend, dass der Musiker für die bildende Kunst nur ein geringes Interesse aufzuweisen hat, er ist geartet, den Dingen auf den Grund zu gehen — durch die äussere Erscheinung hindurch." Wir sehen, Mahler ist nicht nur Komponist und Dichter, sondern auch ein wenig Philosoph.

So ganz ohne „äussere Ereignisse" scheint übrigens sein bisheriges Leben sich doch nicht abgewickelt zu haben. Einige Daten, die ich zum Schluss hier noch mitteilen will, klären uns darüber auf, dass er gehörig umhergeschüttelt worden ist. Er ist 1860 in Böhmen geboren und hat seine Jugend auf dem Gymnasium verbraucht. Er versichert, dort nichts gelernt zu haben, was wir ihm ohne weiteres glauben wollen. Denn vom vierten Lebensjahre an immer Musik machen, sodann Kompositionsversuche wagen, bevor die Tonleitern in den Fingerchen sitzen — und ein Musterschüler des Gymnasiums sein, das reimt sich nicht zusammen. Schliesslich weiss man ja auch, dass aus Musterschülern nicht immer Mustermenschen werden. Vermutlich hat ihm der Besuch des Gymnasiums so wenig Spass gemacht, dass er sich so schnell wie möglich hindurch- und hinausschob. Schon in seinem 17. Jahre bezog er die Universität in Wien, schwänzte die Vorlesungen, die ihn über die Mysterien der philosophischen Wissenschaften aufklären sollten, und besuchte fleissig den Wiener Wald. Das Konservatorium, das ihn als Schüler im Klavierspiel und in der Komposition aufnahm, scheint er gewissenhafter frequentiert zu haben, denn er erhielt einen ersten Preis! Im 19. Lebensjahre ging er mit 30 Gulden monatlich ans Theater! Jahre lang hat er sich an kleinen Bühnen herumgetrieben! Schliesslich das erste grosse Engagement in Prag, hierauf Leipzig, dann Pest (Operndirektor) und von dort nach Hamburg, wo er seit sechs Jahren wirkt.

Emil Robert Hansen.

Im Anfang der siebziger Jahre erregte ein musikalisches Geschwisterpaar grosses Aufsehen in Kopenhagen. Es war ein 11 jähriger Knabe, der Violoncell, und ein 7 jähriges Mädchen, das Klavier spielte, — Robert und Agnes Hansen — Kinder des Kopenhagener Musiklehrers Karl Emilius Hansen, welcher u. a. auch als tüchtiger Cellist in den Orchestern der Hauptstadt bekannt war.

Die beiden Kinder verrieten ein echtes Musiknaturell und machten den Eindruck, weder allzuschnell vorwärts getrieben noch überanstrengt zu sein. Nichtsdestoweniger haben sich mehrere warnende Stimmen erhoben, die halbwegs sagten, dass so frühreife Talente schnell verwelken würden.

Das trat aber glücklicherweise nicht ein.

Die kleine Agnes Hansen, jetzt Frau Agnes Adler ist eine der allerfeinsten und begabtesten Pianistinnen des dänischen Kunstlebens geworden. Namentlich in Kammermusik-Aufführungen nimmt sie einen ganz hervorragenden Platz ein.

Der Bruder, Emil Robert Hansen, dem diese Zeilen gelten, kann jetzt gerade, am 20. Dezember, den 25. Jahrestag seines ersten öffentlichen Auftretens feiern, und wer ihn kennt, muss gestehen, dass seine künstlerische Thätigkeit in diesen 25 Jahren nicht fruchtlos gewesen ist.

Er ist am 25. Februar 1860 in Kopenhagen geboren und bekam vom 6. Jahre an einen sorgfältigen und vortrefflichen Lehrer in seinem Vater. Nachdem er schon, wie oben gesagt, in seinem 11. Jahre in Konzerten in Kopenhagen die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde auf sich gelenkt, konzertierte er in Schweden und Deutschland, wo dieselbe günstige Meinung überall zum Ausdrucke kam. In Dresden hörte ihn Grützmacher, der das allergrösste Interesse für das junge Talent empfand und selber anfing, ihn zu unterrichten. In derselben Zeit wurde ihm eine Freistelle bei der kgl. Hochschule in Berlin angeboten, da aber auch das kgl. Musikkonservatorium in Kopenhagen mit einem ähnlichen Angebot auftrat, meinte der Vater, dass dieses letzte vorzuziehen sei, nicht am wenigsten wegen der grossen Jugend des Knaben. Hier bekam Robert Hansen theoretischen Unterricht von den Professoren N. W. Gade und J. P. E. Hartmann, lernte Klavierspiel bei Prof. Helsted und bekam zum Lehrer in Violoncell neben andern eine so vortreffliche Kraft wie Franz Neruda, welcher damals Mitglied der kgl. Opernkapelle in Kopenhagen war. Schon 1877 — nur 17 Jahre alt — wurde er in der kgl. Opernkapelle als Cellist angestellt und bekam schnell Ansehen als eines der bedeutendsten Mitglieder derselben.

In derselben Zeit erschien Rob. Hansen oft in Konzerten als Solist wie auch als Kammermusiker, und es dauerte nicht lange, da trat der begabte und energische junge Mann auch als Komponist auf. 1880 im „Konzertverein" bekam man eine Symphonie von ihm zu hören — und zwar unter der eigenen Leitung des 20jährigen Komponisten. Der Umstand, dass die Symphonie in der tragisch-traurigen Tonart E moll gesetzt war, und dass gleichzeitig alle ihre vier Abteilungen in schnellen Tempi sich bewegten: Allegro — Andante molto quasi Allegro — Allegro moderato — Allegro non troppo — schien beinahe beim ersten Anblick eine contradictio in adjecto zu enthalten. Nichtsdestoweniger war die Symphonie eine vielversprechende Arbeit; die durchgehend schnellen Tempi waren einfach ein natürlicher Ausdruck für den brennenden Eifer und die Energie, die im Innern des jungen Komponisten flammten, und das hoheitsvolle E moll war ebenso natürlich das Resultat der Neigung zu dem Grossen und Tragischen, die vor allen gerade die Allerjüngsten besitzen. Auch die kecke und verständige Weise, in welcher der junge Dirigent den Taktstock führte, zeugte davon, dass etwas von einem Orchesterleiter in ihm wohnte.

Jetzt folgte Schlag auf Schlag eine Menge verschiedener Kompositionen, die hier ohne bestimmte Reihenfolge genannt werden sollen. Von herausgegeben Sachen, mit

den Opuszahlen 1—7 bezeichnet: Sonate für Violine und Klavier, „Deutsche Lyrik" (6 Lieder), 3 Phantasiestücke für Oboe (etwas von dem Populärsten und Niedlichsten, das Rob. Hansen geschrieben hat), Serenade und Mazurka für Cello, Konzert für Violoncell (noch nicht aufgeführt), Suite für Streichinstrumente und 2 Hörner, Introduktion und Tarantella für Cello.

Im Manuskript liegt vor, ausser obengenannter Symphonie eine Ouverture zu „Phaedra" (1884), Klavierkonzert (1886), Suite für Orchester (1887), Klaviertrio, Klavierquintett, 2 Streichquartette, weiter eine Kantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester

Emil Robert Hansen.

aufgeführt 1895) und eine Ouverture „Südländisches Volksfest" für Orchester, deren baldige Aufführung man erwarten kann.

Hierzu kommen noch eine Reihe Lieder im Manuskript und zwei angefangene Opern (eine mit dänischem und eine mit deutschem Text). Aus allem geht hervor, dass Hansens Komponistenwirksamkeit recht umfassend ist. Und das ist umsomehr zu bewundern, wenn man bedenkt, dass Robert Hansen in allen diesen Jahren immer einen sehr bedeutenden, beinahe alle Zeit raubenden Orchester und Konzertdienst gehabt hat.

Schon nach seiner Anstellung in der kgl. Kapelle in Kopenhagen bekam er in den nächsten Jahren reiche Gelegenheit, in jeder Weise am Konzertleben seiner Hauptstadt

teilzunehmen. Seine ganz aussergewöhnlichen Gaben als Violoncell-Solist wurden sofort von allen Seiten geschätzt.

Man sass so ruhig und war eines echten Musikgenusses so sicher, wenn Robert Hansens hohe Gestalt sich auf dem Konzertpodium zeigte, und er das Violoncell zwischen den Knieen hielt. Das ganze war wie Spiel. Während sein Blick ganz wie zerstreut hinaus über den Saal oder gegen die Decke schwebte, führte er den Bogen beinahe nonchalant, aber gleichzeitig so reizend duftig und leicht über die Saiten, dass der hervorgezauberte prächtige Ton sehr wenig an das Holz und die Darmen des Instruments zu erinnern schien. Und ebenso spielend bewältigten die Finger der linken Hand die allerschwierigsten Griffe mit einer nie versagenden staunenerregenden Sicherheit.

Aber das Wichtigste von allem: In jeder Note, die er spielte, lag das Temperament des geborenen Musikers, stets bemerkte man, dass es nicht nur ein Virtuos war, sondern ein Musiker von Gottes Gnaden, der spielte.

Denselben Eindruck vom Temperament, gepaart mit Gründlichkeit und unauslöschlicher Liebe zur Tonkunst, den der Cellist Robert Hansen wachruft, bringt er dem Zuhörer auch in seinen Kompositionen bei.

In seinen grösseren Arbeiten kann die Gründlichkeit beinahe zum Grübeln werden, so dass häufig die Erinnerung an Brahms' tiefsinnige Kompositionen wachgerufen wird, an den auch rhythmische Experimente erinnern. In den kleineren Arbeiten Robert Hansens oder, richtiger gesagt, in den Arbeiten leichteren Stils, wie den Oboestücken, den Violoncellstücken und den Liedern, wird man oft von einer Anmut und einer Laune überrascht (so wie auch Brahms sich verwandeln kann), und von einer so spirituellen musikalischen Beredsamkeit, dass die Zuhörer rückhaltlos hingerissen werden.

Den biographischen Faden, den wir fallen liessen, wollen wir nun wieder aufnehmen. Wie Franz Neruda es auf die Dauer unmöglich aushalten konnte, in der Kopenhagener Opernkapelle zu sitzen und „Bass spielen" zu „Der Rezensent und das Tier"*), so gab Robert Hansen eines schönen Tages seine Stelle auf und nahm ein Engagement als Privat-Musikdirektor in England an, indem er gleichzeitig dort als Solist in verschiedenen ersten Konzerten auftrat und Furore machte. Nach einem erneuerten, ganz kurzen Aufenthalt in der Vaterstadt wurde Robert Hansen als Solo-Cellist für das Theater- und Gewandhaus-Orchester in Leipzig engagiert, und trat im Oktober 1891 diese Stelle an, die er, wie man weiss, noch innehat.

In den letzten 5 Jahren ist Robert Hansen sehr oft als Dirigent, Komponist und Cellist (im Gewandhaus November 1894) aufgetreten, er hat sich in seinem neuen Arbeitsfeld sehr schnell diejenige Stellung und das Ansehen gewonnen, das ihm wirklich gebührt.

So bringen denn besonders Musikfreunde unter seinen Landsleuten, die ihn vermissen, aber auch stolz darauf sind, gerade ihn als dänischen Musikrepräsentanten in der Hauptstadt der Musik zu haben, ihm zu seinem Jubiläumstage die herzlichsten Glück- und Segenswünsche für die Zukunft. Charles Kjerulf (Kopenhagen).

Lenau und die Musik.

Eine Studie von George Armin.

(Fortsetzung.)

„Überall eckt er an." Das ist ein Volksausdruck und in einer ernsten Skizze klingt er sogar trivial, aber er passt auf Lenau. Wohin er trat, ob in die Schule des Zwiebelhändlers Mr. Mockingbird oder in den glatten Salon mit dem feuerflammenden Sofa des Mr. Staunton oder in die Kunsthallen Mr. Bennet — überall traten ihm Ecken entgegen,

*) Ein dänisches Singspiel.

an denen sich seine gerade Seele heftig und schmerzlich stiess, und um diesen aus den Wegen zu gehen, machte er, wie alle grossen Künstler, einen grossen Umweg und zog sich in den Urwald zurück. Leute mit klargewaschenem Verstand bezeichnen diese That mit „verrückt" und beharren um so fester in ihrem Urteil, als sie zwei Menschen, ein liebendes Weib und einen Bruderfreund, kennen, von denen Lenau sagen durfte: „Romulus und Remo" und „Abälard und Heloise." Er verliess sie in der Absicht, um sie später heimzuführen in jene Welt des Urwalds, aus dessen festgebauten Räumen der Segen ländlicher Arbeit und der Muse reinstes Wesen ihnen entgegenlachen sollten. Er wähnte in der grenzenlosen Einsamkeit sich selbst, sein ererbtes, zerstückeltes Ich wiederzufinden. „Dürstete er", ruft sein Homer aus, „nach den Wonnen dichterischen Schaffens — hing nicht das Abendlicht wie eine goldene Harfe dort auf dem Riesenwipfel der Wheymouth-tanne, dieser Lurley der Pflanzenwelt, griffen nicht Morgennebel mit ossianischen Geister-armen durch das Gezack der windungsreichen Lebenseiche, liess nicht der Mond an weissen Birkenstämmen sein weisses Silberlicht hängen, zog nicht ein mystisches, weh-mütiges Elfengeflüster durch die zitternden Grasrespen der Prairie, und sprach nicht rings um ihn her die grosse freie Wildnis das Wort aus, das ein fühlender Mensch nur nachzusprechen brauchte, um langen Reihen von Geschlechtern und Zeiten unvergesslich zu bleiben?"

Das grosse freie Wort jedoch, das, aus ihm herausgeboren, der Erlösungsruf für ihn sein musste, konnte er nicht singen. Jenes dumpfe Gefühl des entsetzlichen Verlassenseins überkam ihn, und als gar das Schicksal mit zuckender Hand hier in dieser Wildnis, in dieser schuldlosen Natur Scenen voll menschlicher Abscheulichkeiten entrollte, raffte er sich auf und kehrte, verzweifelter denn je, zur Kultur, in Freundeskreise zurück. Bei seinem Abschied von dem Urwalde drehte er sich noch einmal um mit einem Blicke, wie wenn er ein Stück von seinem Herzen für ewig verloren und eine kaum geborene Welt im Keim in ihm erstickt sei. Das Problem einer neuen, gesunden Kultur hat er aus der Hand fallen lassen müssen, nachdem er es wie ein banges Kind klammernd zäh fest-gehalten. —

In der anderen Hand aber schliesst er ein anderes, das letzte Problem ein: Menschen-glaube. Schon hatte ihm der Urwald mit seinen grausamen Scenen den alten Glauben an ein göttliches Etwas in tausend Trümmer zersplittert, schon glaubte der kühle Verstandes-mensch, Doktor Althof, dass dies Lenaus letzte Fahrt sei. Es sollte noch eine Reihe heftiger Schicksalsschläge auf ihn herniederschmettern, ehe durch die Tatze des Todes seine qualvolle Bahn ihr Ende fand. „Die Poesie des Schicksals", sagt Kürnberger bei diesem grossen Wendepunkte, „geht den Poeten aus dem Wege. Ja, die dämonische Nachtluft dieser Welt dringt ihnen zu allen Poren ans Herz, ihr Horizont ist voll den Schattenbildern der Furien, welche die Schaubühne der Erde umkreisen; sie wittern den Hauch des Todes, dem alles Leben geweiht ist, mit einer verhängnisvollen Nerven-schärfe: ihre Poesie selbst ist nichts als das Schnauben, Sträuben, Bäumen und Fliehen des edlen Rosses, das den sprungfertigen Tiger in seinem Bereiche spürt: aber wie lange zaudert der Sprung! wie lang ist der Weg, den die Sensitiven der Lebenstragik auf der entsetzlichen Kante ihrer stets geschärften Selbstqual zurücklegen, bis dann der Tod, der endliche, persönliche Tod irgend einmal ein vergessenes, blödsinniges Greisen-auge bricht, und die Welt wieder erinnert wird, das war einer jener Kometen, dessen erstes Erscheinen schon ihm und ihr den vernichtenden Zusammenstoss zu bedeuten schien!"

(Schluss folgt.)

Musikalische Reminiscenzen-Jägerei.

Eine kritische Plauderei von Max Chop

(Fortsetzung.

August Bungert amüsierte sich königlich, als ich ihm nachwies, dass sein Lied „Bei der Trösterin" aus dem „Rhapsoden der Dimboivitza" „Liebst du meine Lieder" mit Brünnhildes Schlummerweise eine auffallende Ähnlichkeit habe

Ein Wort gab das andere und er erzählte mir von einer „Reminiscenz"-Entdeckung, die ich hier anfügen möchte „Das erste Lied meines Rheinlieder-Cyklus", so berichtete der Meister, „musste erst gestohlen werden, um weitere Verbreitung zu finden Eines Tages besuchte ich Frau Lilli Lehmann-Kalisch in ihrem reizenden Heim im Grunewald. Als wir am Tische sitzen, singt nebenan im Salon Herr Kalisch, ihr Gemahl, die ersten Verse des Liedes „Hurra! Der Rhein!" — „Kennen Sie das Lied?" fragte mich Kalisch dann, hereintretend — „Natürlich das ist ja mein „Gruss an den Rhein", aber Sie singen nicht genau, was dasteht." — „Sehen Sie," sagte er mir, „wie falsch Sie raten Das Lied ist nicht von Ihnen, sondern von Pache komponiert und Herrn Emil Goetze, unserem Kollegen, gewidmet." Dabei zeigte er mir die eben gesungene Komposition mit den Veränderungen, die nichts weniger als künstlerisch waren Auf dem Titelblatte stand richtig nicht etwa August Bungert, sondern Herr Pache als Autor — Anderen Tags ging ich zu Bote & Bock, den ahnungslosen Verlegern des Plagiats, stellte ihnen die Sache vor, erzählte ihnen auch, dass mein Berliner Verleger vor etwa Jahresfrist Herrn Pache das Album mit den Rheinliedern geschenkt hatte Herr Bock sah sofort die Mystifikation ein, liess die bestehenden Exemplare vertilgen und die Platten einstampfen. Dann ersuchte er Herrn Pache, zu ihm zu kommen. Als ich nach einigen Tagen wieder bei Bote & Bock vorsprach, zeigte man mir den unbestellbar zurückgekommenen Brief an Herrn Pache. Auf der Rückseite befand sich der Vermerk „Adressat seit einiger Zeit nach Amerika verreist!"

Derartige Vorkommnisse sind übrigens durchaus nichts neues. Im Mai 1887 verschickte der Verleger Leuckart Leipzig ein Rundschreiben, in dem er mitteilte, dass die Motette „Domine Deus" für vierstimmigen gemischten Chor, komponiert von Josef Hinderstösser, Chordirektor an der Stadtpfarrkirche St. Ulrich zu Augsburg, erschienen bei A Böhm in Augsburg, Note für Note aus M Brosigs Op. 35 abgedruckt sei. — In eine Sammlung von Männerchören, herausgegeben von J Diehl, erschienen bei Felix Lange in Mühlhausen Thür), ist das Webersche Lied „Ein treues Herz", genau nach Cdur überschrieben, aufgenommen, darüber prangen stolz die Worte Komponiert von C F J. Girschner. — Das ist doch mindestens unvorsichtig Ich meine, Girschner hätte für seine Kopistenthätigkeit weniger bekannte Tondichter benutzen sollen. —

Doch zurück zum eigentlichen Thema!

Unwillkürlich musste ich lachen, als ich Siegfried im „Ring" singen hörte „Leuchtest du trotzig und hehr", ohne jedes Bedenken konnte der Nothungschmied dieser Melodie auch den Kehrreim des bekannten schwäbischen Volksliedes unterschieben „Da fahre der Teufel ins Heu" — Im „Holländer" erinnern die Mädchenchöre des III Aufzuges „He! Seeleute, wollt ihr nicht frischen Wein?" aufdringlich an ein zweites schwäbisches Volkslied „Jetzt gang i ans Brünnale, trink aber net" — Die chromatisch in Quinten abgehende Logefigur hat in Sexten schon bei Beethoven ein Seitenstück. Man

vergleiche das Rondo in der Klaviersonate op. 10 Nr. 3 in D dur. — Bei Siegel in Leipzig ist als op. 77 eines gewissen Eschmann ein „Walzer in Arabesken" erschienen. Er ist alt, sehr alt, wenigstens lange vor „Parsifal" der Öffentlichkeit übergeben worden. Und doch findet sich folgende Stelle in ihm:

Man vergleiche hiermit des Scherzes halber die Blumenmädchenchöre aus Wagners Bühnen-Weihfestspiel. Selbst der wildeste Wagnerianer wird gestehen müssen, dass die Ähnlichkeit frappant ist.

(Schluss folgt.)

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.

Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Um aber zu zeigen, dass nicht bloss der erste von mir ausführlich besprochene Teil des Stückes unter irgend einem rätselhaften Unstern litt, sondern dass es bis zu Ende von demselben Geiste „geleitet" war, hier noch einige Stichproben aus dem folgenden. Sie mögen zugleich dazu dienen, die Potemkinschen Ruhmeswände, mit denen Herr Chamberlain die Unfähigkeiten der Frau Wagner umbaut hat, und denen ich noch eine genauere Betrachtung vorbehalte, mit einigen vorläufigen Sprengschüssen zu erschüttern. Wer also selbst nach den bisherigen Auseinandersetzungen seinen Glauben an die Unfehlbarkeit der Frau Wagner noch nicht ganz verloren hat, der frage beispielsweise sich oder Herrn Chamberlain:

Warum war die Verwandlung nach Nibelheim ein Meyerbeerspektakel schlechtester Sorte, wo blieb die grossartige und auch psychologisch so ungemein feinsinnige Bilderreihe, die ich „Entd." S. 166—174 und 187—189 nachgewiesen habe? Der falsche Regenbogen steht der genauesten Ausführung dieses Dekorationsstückes nicht im Wege, ebensowenig wie unüberwindliche technische Schwierigkeiten. Das Richtige kam aber einfach nicht, weil Frau Wagner es „aus dem Werke selbst" (d. i. seiner Musik) nicht zu entnehmen gewusst hatte.

Warum besann sich in Bayreuth, wie auf allen anderen Bühnen, Wotan erst drei Takte lang, ehe er den Alberich anfuhr: „Vergeh', frevelnder Gauch!", wenn nur Frau Wagner den sehr leicht auszuführenden, in diese drei Takte fallenden scenischen Vorgang gekannt hätte, der allein Wotan zum Losbruche reizt, an Stelle der Prahlerei vom aufsteigenden Hort, die ihn doch recht verächtlich dünken muss?

Warum wurde es beim Erscheinen Erdas nicht Nacht? In der Partitur steht ausdrücklich vorgeschrieben: „Die Bühne hat sich von neuem verfinstert." Kann doch nur so der wunderbare Auftritt, in dem das ganze Drama gipfelt, zur Wirkung gelangen („Entd.", S. 209 f.), und hat doch schon Lessing im 11. Stück seiner Dramaturgie gezeigt, wie Geister erscheinen müssen, Wagner dagegen einer Regie, die es bei solchen Gelegenheiten ruhig Tag bleiben lässt, seine Verachtung ausgedrückt („Ges. Schr." IX, 317).

Warum liess Frau Wagner bei den drei Takten Gequirl im Orchester, unmittelbar nach Alberichs Abgang in die Schwefelkluft („Entd.", S. 191 ff.), nicht eine Dampfwolke aus dieser aufsteigen, statt, gehorsam gegen die ganz unsinnige Bemerkung eines scenisch unzurechnungsfähigen Partiturzusammenstellers, eine Wolkenwand in die Höhe zu ziehen?

Warum durfte Fafner sein „Nun blinzle nach Freias Blick!“ nach der Rampe zu sprechen, statt, wie Porges („Bayr. Bl.“, 1880, S. 307) sehr richtig lehrt, mit Hohn über Fasolts Leiche gebückt, da doch ein Wort Frau Wagners genügt hätte, das Richtige zu bewirken

Warum gingen die Götter nicht auf den Regenbogen, da dieser doch vollkommen dazu eingerichtet, auch zur etwaigen Auswechslung mit jungen Personen oder Kindern die nötige Deckung vorgesehen war, und da Herr Chamberlain selbst in seinem grossen Bilderbuche „Richard Wagner“ 1896 (S. 289) den Zug der Götter auf dem Regenbogen zu demjenigen rechnete, was man sehen müsse?

Warum liess Frau Wagner den vollkommen stilgerechten Eidechsenkopf des „eidechsenartigen Schlangenwurms“, der noch im Festspielhause zu sehen war, entfernen und der Eidechse einen Nilpferdkopf aufsetzen?

Dieser Nilpferdkopf konnte nur aus einer ästhetischen Nilpferdhaut heraus geboren werden, wie auch alle übrigen Wechselbälger und Mondkälber auf der Bühne des Bayreuther Rheingolds, neben denen allen Frau Wagner, die nach Herrn Chamberlain in der „Deutschen Zeitung“ vom 15. August ganz sicher ein Genie, oder nach demselben Herrn in der „Zukunft“ vom 26. September, S. 591, wenigstens beinahe ein Genie ist, die auch auf ihrer Bühne so unumschränkt wie nur je ein grossstädtischer Direktor und Intendant gebot, mit gebundenen Händen und verstopftem Munde gestanden haben soll.

Doch genug der Thatsachen, deren weitere Häufung unser Urteil über das Bayreuther „Rheingold“ und seine oberste Leiterin nur aufhalten, aber nicht mehr ändern kann.

Dieses so über alle Massen klägliche Ergebnis der anspruchsvollsten Kunstveranstaltung, die es jemals gegeben hat, das ist es nämlich, was ganz eigentlich die Cosima Wagner-Frage bildet, und zwar nach zwei Seiten hin

erstens,

wie ist es möglich, dass Frau Wagner, bei ihrer bekannten Stellung zu Wagner und in der Wagnersache, sowie nach gewissen ihr unbestritten zugeschriebenen Bühnenerfolgen, vor allem der Bayreuther „Meistersinger“, mit einer so ununterbrochenen Reihe der gröbsten Verständnislosigkeiten, wahrhafter scenischer A B C Schützen-Schnitzer, hervortreten konnte?

und zweitens,

wie sollen wir uns zu der Thatsache dieser Verständnislosigkeit der obersten Leiterin von Bayreuth verhalten, sowohl was Bayreuths Stellung innerhalb des Wagnertums und der deutschen Kunst betrifft, als auch was seine Stellung zum Auslande angeht, vor dem es die deutsche Kunst vertritt? (Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Friedrich Nietzsche und Richard Wagner.

(Zum Vortrag des Herrn Dr. Fritz Kögel in der „Litterarischen Gesellschaft“ zu Leipzig am 30. Oktober 1896.)

Der Bruch und seine Folgen.

(Schluss.)

Im Jahr 1872, in demselben Jahr, da Nietzsches Geburt der Tragödie erschien, wurde der Grund zum Bayreuther Festspielhaus gelegt Vier Jahre später fanden dort die ersten Aufführungen des Ringes statt und Richard Wagner erlebte das grösste und erhebendste Ereignis seines Künstlerlebens.

Nun aber geschah das Wunderbare anstatt dass Nietzsche an den Triumphen des Meisters begeisterten Anteil genommen hätte, fühlte er sich schon bei den Proben er

sichtlich abgekühlt und durch das versammelte Publikum und den Festspieltrubel geradezu abgestossen. Doch dürfen wir dabei nicht etwa bloss an ein Missfallen seiner feinen Künstlernatur an jenen Äusserlichkeiten denken: die innere Abwendung von Wagner und seiner ganzen Kunst war, wie Koegel als sicher erwiesen hat, schon damals in unaufhaltsamem Fortschritt begriffen.

Von den im Eingang erwähnten Ausdeutungen klatschsüchtiger Musiker ganz zu geschweigen, entbehrt auch eine andere Auslegung des Bruches aller Wahrscheinlichkeit. Nietzsche habe sich, so kalkulierte man, ohne tieferen Grund zur Gegnerschaft absichtlich von dem Freunde losgerissen, um sich von ihm zu emanzipieren und durch den tiefen Schmerz über die Trennung der eigenen Produktion einen gewaltigen Anstoss zu geben. Ein derartiges Experiment ist bei einer Natur wie der Nietzsches nicht anzunehmen und auch die Thatsachen sprechen dagegen.

Ein äusserer Grund der Trennung war nicht vorhanden. Die Wurzeln mussten also tiefer liegen. Sie sind in Nietzsches ursprünglichstem Wesen zu suchen. Es lagen in seiner Natur eine Reihe starker Gegensätze nebeneinander. Zu einer grossen Neigung zu begeisterter Heldenverehrung gesellte sich ein mindestens ebenso mächtiger Drang zu Freiheit und Selbständigkeit. Die Empfänglichkeit unbedingter Hingabe und freundschaftlicher Verehrung schloss die Fähigkeit scharfer, rücksichtsloser Kritik gerade seiner besten Freunde keineswegs aus — nicht dass diese Triebe immer gleich stark bei ihm wirksam gewesen wären: meist war nur einer davon im Vordergrund, der andere aber bildete eine mehr oder weniger verborgene Unterströmung, die ihn aber um so mächtiger erfasste, wenn sie wieder einmal an die Oberfläche trat.

Wir können noch ziemlich genau bestimmen, wann sich in Nietzsches Verhältnis zu Wagner diese scharfe kritische Richtung zum erstenmale bemerkbar machte. Es war im Jahre 1874, in jener Periode der tiefsten Niedergeschlagenheit Richard Wagners, da er die furchtbarsten Zweifel an dem Gelingen seines Lebenswerkes hegte. Damals erwog auch Nietzsche mit unerbittlicher Kritik das Für und Wider in den Bestrebungen seines niedergedrückten Freundes, und wie Koegel deutlich aus seinen damaligen Aufzeichnungen dargelegt hat, hat er schon 1874 die wesentlichsten Ideen des „Fall Wagner“ vorweggenommen.

Also schon zwei Jahre vor Erscheinen der vierten Unzeitgemässen, die man doch mit Recht als den grossartigsten Hymnus auf Richard Wagner bezeichnet, vollzog sich Nietzsches innerlicher Abfall von seiner Richtung. „Richard Wagner in Bayreuth“ betrachtete er, wie er selbst sagt, mehr als ein Abschiedsschreiben an frühere Zustände und als eine Gelegenheitsschrift, worin er dem Meister einen Teil seiner grossen Dankesschuld abtrug. Und sieht man genauer zu, so zeigt sich, dass er schon hier nicht selten über Richard Wagner hinausging und seine eigene Zukunft vorausahnte.

Ganz unverkennbar war der Bruch in dem gleichzeitig begonnenen und 1878 veröffentlichten Werke „Menschliches, Allzumenschliches“, dem ersten Markstein seiner neuen Entwickelung. Er hatte, wie man daraus klar erkennt, nicht allein mit Wagner, sondern mit seiner gesamten Vergangenheit gebrochen.

Nietzsches Wagnerianertum war von Schopenhauerscher Philosophie durchtränkt. Ehe er an Wagner selbst irre wurde, begann er an dem anderen Grundpfeiler seines damaligen Systems zu rütteln. Er ist eigentlich zeitlebens nie ein unbedingter Schopenhauerianer gewesen. Was er sich vor allem aus dessen Philosophie angeeignet hatte, waren die negierenden und radikal oppositionellen Seiten derselben, ihr Atheismus und Ateleismus. Von Schopenhauers Tendenz zur Lebensverneinung, seinem Hinschielen nach dem Christentum und der ganzen Mitleidssphäre hat er nie etwas wissen wollen.

In den Jahren 1872—74 machte er wichtige Fortschritte in der Kritik Schopenhauers, indem er z. B. die Möglichkeit einer Metaphysik überhaupt leugnete. Und wenn er in eben dieser Epoche in eine ziemlich tiefgreifende moralische Skepsis hineingeriet, so sind dies lauter Symptome, welche auch eine baldige Entfernung von dem Wagnerschen Anschauungskreis vorausahnen liessen.

Hier setzt die divergierende Entwickelung im wesentlichen auf künstlerischem Gebiete ein. Die Schopenhauersche Ästhetik hatte er eigentlich von vornherein über-

wunden durch seine geniale Grundkonzeption des Dionysischen in der Kunst als der aus der Fülle der Kraft geborenen Fähigkeit des Menschen, von sich aus unter der Vision des künstlerischen Rausches alles zu verklären und zu vergolden. Dieser Begriff war schon in ihm mächtig, als er noch ganz im Banne Richard Wagners lebte. Dieser war ja gerade, wie er glaubte, die leibhaftige Verkörperung seines Ideals, ein dionysischer Künstler. Damals, so äussert er später, „deutete ich mir die Musik Wagners zurecht zum Ausdruck einer dionysischen Mächtigkeit der Seele, in ihr glaubte ich das Erdbeben zu hören, mit dem eine von altersher aufgestaute Urkraft von Leben sich endlich Luft macht, gleichgiltig dagegen, ob alles, was sich heute Kultur nennt, damit ins Wackeln gerät. Man sieht, was ich verkannte, man sieht insgleichen, womit ich Wagnern und Schopenhauern beschenkte — mit mir . . . . "

Das war die grösste und schmerzhafteste Täuschung in Nietzsches Leben. Er hatte von sich aus, aus dem Reichtum seines eigenen Innern in Wagners Kunst einen Inhalt gelegt, der ihr thatsächlich fremd war, er hatte sich in einer Art von Hypnose zu blinder Bewunderung hinreissen lassen, und nun, da ihm die Augen aufgingen, da alle bisher in seinem Bewusstsein niedergehaltenen Unterströmungen und Unterinstinkte zum Durchbruch kamen, stellte sich mit einem Mal die Ernüchterung ein. Jemehr er sich in seinen Empfindungen und Erwartungen getäuscht fühlte, desto stärker und heftiger war das Ressentiment.

Nietzsche hatte vieles an Wagner auszusetzen. Er war nie ein Freund des Theatralischen und der dramatischen Musik gewesen. Letztere erklärte er offen als eine Musik zweiten Ranges. „Was geht mich das Theater an?“ sagt er, lange bevor der „Fall Wagner“ erschien, „was die Krämpfe seiner ‚sittlichen‘ Ekstasen, an denen das Volk — und wer ist nicht ‚Volk‘ — seine Genugthuung hat! Was der ganze Gebärden-Hokus-pokus des Schauspielers! — Man sieht, ich bin wesentlich antitheatralisch geartet, ich habe gegen das Theater, diese Massenkunst *par excellence*, den tiefen Hohn auf dem Grunde meiner Seele, den jeder Artist heute hat.“

Alle seine einzelnen Beschwerden fasste er in einer umfassenden Formel zusammen, indem er Wagner für den Vertreter der Dekadencekunst, des direkten Gegensatzes zu allem Dionysischen erklärte. Seine Kunst sei keine Kunst der Mitte und der Fülle, sondern des letzten Viertels, so dokumentiert er im Anfang und später nennt er sie geradezu die Kunst des Verfalls, die nur noch mit überspannten Mitteln auf überreizte Nerven zu wirken vermöge.

Wie konnte es aber, fragen wir billig, geschehen, dass ein so scharfer Kopf wie Nietzsche sich lange Jahre hindurch einer so fundamentalen Täuschung hingeben konnte? Die Erklärung ist in derselben Gegensätzlichkeit seiner Grundeigenschaften zu suchen, auf die wir oben schon hingewiesen haben. Nietzsche war ebenso wie Richard Wagner ein echtes und gerechtes Kind seiner Zeit, oder um mit ihm zu reden, er war selbst ein Dekadent. Aber auf der andern Seite hatte er aber auch wieder das Bestreben und die Kraft, weit über seine Zeit hinauszugehen, und so ist er ein Überwinder der Dekadence geworden. Ja, um diese Höhe erreichen zu können, musste er vorher um so tiefer steigen und ein Wagnerianer, ein Dekadent werden wie kein anderer.

Nach 1876, als der unchristliche Siegfried dem katholischen Parzival hatte weichen müssen, wurde die Kluft von Jahr zu Jahr unüberbrückbarer. Nietzsche wurde immer radikaler, Wagner immer reaktionärer: dass die persönliche Freundschaft nun auch zu Grabe getragen wurde, ist selbstverständlich, und bis zum heutigen Tag, wo Bayreuth unter Frau Cosima Wagner als Hort des Christentums und deutscher Sitte glänzt, ist dort alles, was von Nietzsche kommt, im strengsten Kirchenbann.

Beide Männer fühlten im Grunde ihres Herzens die Schwere des Verlustes, Nietzsche gewiss am allermeisten, denn er hatte sein bestes Herzblut hingegeben, aber auch Wagner, denn Nietzsche ist doch der beste und grösste Freund auch in seinem langen Leben gewesen, und wer weiss, ob ihn nicht im stillen das Gefühl quälte, dass er nicht gross genug gewesen sei, den selbständig gewordenen jüngeren Freund von sich aus ohne Groll freizugeben.

Umso wohlthuender wirkt die versöhnliche, dankbare Stimmung, aus der heraus

Nietzsche noch in einer seiner letzten Aufzeichnungen Wagner als den „grössten Wohlthäter seines Lebens“ bezeichnet hat.

Wir aber sind der Überzeugung, dass man noch nach Jahrzehnten und Jahrhunderten das Fazit unsrer heutigen Kultur in den beiden Namen Friedrich Nietzsche und Richard Wagner zusammenfassen wird. V. S.

Kaiser und Galiläer.

Schauspiel von Henrik Ibsen. (Erstaufführung am Leipziger Stadttheater d. 6. Dez. 1896.)

Wir sind im Jahre des Heils 351. Die christliche Kirche feiert ihr Osterfest. Aus der Hofkirche zu Konstantinopel tönt jubelnder Lobgesang: „Dem Kreuz und seiner Lehre für ewig Preis und Ehre!“ Aber es ist nicht mehr die allein durch die innere Kraft des Glaubens wirkende Kirche der ersten Jahrhunderte, die gerade im Kampf mit den widerstrebenden weltlichen Mächten lodernde Begeisterung entfachte, die Kirche ist bereits vereint mit ihrem mächtigsten Bundesgenossen: dem weltlichen Staat. So naht denn der kaiserliche Hof im festlichen Gepränge, die Thüren der Kirche springen auf und heller Lichterglanz flutet den andrängenden Gläubigen entgegen. Mit dem Nahen des weltlichen Herrschers fällt schon das erste grell' Schlaglicht auf das glänzende Bild. Im beginnenden Wahnsinn taumelt Kaiser Konstantios, der den Thron nur nach einer langen Kette blutiger Greuel bestiegen, die Stufen der Kirche hinauf. Prinz Julian, der Neffe des Kaisers, bleibt allein vor der Kirche zurück: im Verfolgungswahn hat ihm der Kaiser den Eintritt in die Kirche verwehrt. Mit seinem Jugendfreunde Agathon gedenkt hier der junge, hochgestimmte Prinz der vergangenen Zeit und erneuert mit ihm das Gelübde, im Kampf gegen die heidnischen Irrlehrer nicht zu ermatten. Da naht der gefährlichste dieser Irrlehrer, Libanios, mit einer Schar epheubekränzter Jünglinge. Sie verlassen den heimischen Boden, um in Athen, wo die alte Freiheit der Kulte noch besteht, ein ungestörtes Dasein zu führen. Julian und Libanios stehen einander gegenüber. Rasch erfährt der fürstliche Jüngling aus dem beredten Munde des Weisheitslehrers, dass ihn höfisches Geschmeiss im Irrtum erhält über die heidnische Religion, dass er betrogen wird von seinem eignen Lehrer Hekebolios. Das erste Misstrauen fällt in die ahnungslose Seele des Jünglings. Da kehrt der Hof aus der Kirche zurück, und im Lichte der Sterne der Osternacht ernennt der Kaiser den Prinzen Gallos, den Bruder Julians, zum Caesar. Julian aber gewährt er die Bitte, nach Pergamon zu reisen. Zur Ehre Gottes will dort der Prinz mit dem „heidnischen Löwen“ kämpfen. „Frei, frei, frei“ entringt sich jauchzend seinen Lippen. Vom Himmel aber fällt, der jugendlichen Seele Ahnung weckend, ein glänzender Stern. (Vorspiel.)

Nach dieser meisterhaften Exposition führt uns die Handlung nach Ephesos. Julian hat Pergamon ohne des Kaisers Zustimmung verlassen, in Athen hat er in der Weisheitsschule mit Libanios sich messen wollen, er hatte gehofft, hier werde die Weisheit der Welt mit der Wahrheit Gottes ringen. „Libanios ist kein grosser Mann“ lautete das Ergebnis. Überall, wohin er sich wendet, ob zu den christlichen Freunden, oder zu den heidnischen Feinden, überall bietet man ihm, dem die brennende Sehnsucht das Herz verzehrt, Steine statt Brot. „Drum hab' ich mich der Magie ergeben,“ so könnte er mit Faust ausrufen, wenn er nun in dem Mystiker Maximos sein Heil erblickt und das Licht auf seinem Weg. Mit ihm will er das Kaiserreich des Geistes begründen. Fester und fester hält ihn der Mystiker in seinem Bannkreis, die Freunde verzweifeln an ihm. Zum Symposion mit den Geistern eilt er in Ephesos freudigen Herzens.

> Trinkend des Bacchus Blut,
> Mache dich frei!
> Strömender Rhythmen Flut
> Wiegt dich dabei!

Nacht dann, die webende,
Spinnet so fein,
Licht, das hellleuchtende,
Lockt dich hinein

So singen die tanzenden Mädchen, während Maximos die Beschwörung beginnt und seine Philosophie enthüllt. Es giebt drei Reiche, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis gegründet ist, das Reich, das auf dem Stamm des Kreuzes ruht und das dritte Reich, das des Geheimnisses, das seine Lebensquellen im Haine Adams und auf Golgatha hat. Das dritte Reich steht vor der Thür. Jedes der drei Reiche wird von einem „Helfer in der Verleugnung“ in die Erscheinung geführt, jedes von ihnen ruht auf „einem der drei Ecksteine unter dem Zorne der Notwendigkeit.“ Zwei von diesen Helfern erscheinen nun in der Beschwörungsscene: Kain und Judas Ischariot. Ein Blitz in der Nacht aber kündet, dass der dritte noch unter den Lebenden weilt oder noch nicht geboren ist. Wer ist es? Julian ergreift Entsetzen bei dem Gedanken, dass er jener dritte sein könne. „Ich trotze der Notwendigkeit, ich bin frei, frei, frei!“ so ruft er aus. Da dringen Menschen lärmend ins Haus. Sie führen den Boten des Kaisers herein. Der Cäsar Gallos ist gefallen als ein Opfer seiner eigenen Thaten, der Kaiser ernennt Julian zum Cäsar und giebt ihm seine Schwester Helena zum Weibe. — Und rasch beugt sich Julian, ohne es zu wissen, der Notwendigkeit. Die Zeichen stimmen, wie er meint, wunderbar vollzieht sich alles. Das „reine Weib“, das ihm zur Erfüllung seines Geschickes nötig ist, er glaubt es zu besitzen in Helena (1. Akt).

In Gallien hat der neue Cäsar siegreich gegen die Alemannen gekämpft. Aber seine Thaten erwecken statt der Anerkennung Neid und Hass am kaiserlichen Hof. Zwischenträger haben ihr verderbenbringendes Werk begonnen. Und als Julian eben von dem glänzenden Sieg bei Strassburg zurückgekehrt ist, da überbringt der Gesandte Decentius den kaiserlichen Befehl, der ihn aus Gallien abberuft. Aber nicht zum Siegeszug in Rom, den hat der Kaiser bereits für Julian gehalten. Da lodert der Zorn in des Edlen Brust empor. Dem kranken Kaiser kann und will er nicht gehorchen. An das Heer, das er siegreich von Schlacht zu Schlacht geführt, wendet er sich und die rasch entflammten Soldaten rufen ihn zum Kaiser aus. Und er vertraut dem Glück, das, wie er meint, ihn noch nie verlassen hat. Aber der grosse Helfer in der Verleugnung ist blind. Er sieht die warnenden Zeichen nicht und kann sie nicht sehen, er muss ja vorwärts nach dem Gesetz der Notwendigkeit. Das „reine Weib“ hat vor seinen Augen im letzten Kampf ihr Innerstes enthüllt. Der gellende Todesschrei des schönen sündhaften Weibes tönt unheilverkündend durch den Palast. Er aber beharrt in seiner Bahn und achtet der Zeichen nicht (2. Akt).

Wir sind in Vienna an der Rhone, in einem Gewölbe der Katakomben, das oben an der Thür einer Kirche endet. Hier erst ergiebt sich Julian völlig der Geheimlehre des Maximos. Er will „das griechische Glück, sich frei zu fühlen“; das ewige Sollen der christlichen Lehre ekelt ihn an. Er will zurück zum Willen und damit zum Leben. Zögernd nur giebt er sich der neuen Gedankenwelt hin, denn auch er fühlt den Bann, den der Galiläer über die Geister übt. Aber Maximos treibt ihn vorwärts mit seinem Ruf „Kaiser oder Galiläer!“ Und so steigt er mit der Opferbinde um die Stirn unter die Erde, um das freimachende Opfer zu vollbringen. Oben in der Kirche aber tönt Jubelgesang, denn an der Leiche der Fürstin geschehen Wunder. Priestertrug, der die Fürstin sündhaft gemacht, lässt Zeichen und Wunder an ihrer Leiche geschehen. Und als Julian, nun Julian Apostata, wieder heraufsteigt, da öffnen sich die Thore der Kirche und dem von dem Glanz Geblendeten tönt der christliche Lobgesang entgegen. „Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit!“ „Sieg!“ ruft Maximos. (3. Akt.)

Constantios ist gestorben. Julian ist nun wirklich Kaiser. Er verkündet Duldung allen Religionen. Die Christen sollen nur nach Recht und Gerechtigkeit behandelt werden. Aber er selbst setzt die alten Götter wieder in ihre Rechte ein. Der verschwenderische Glanz des alten Hofes soll einer schlichten Einfachheit weichen. Nur im Dienste der Götter soll Schönheit und Fülle herrschen. Die „zwingende Sehnsucht hin zum Sonnen-

könig" treibt ihn zum Heiligtum Apoll's. Als Oberpriester schreitet er dem Zug voran. Als Sonnenkönig begrüsst ihn das Volk. Da hemmt ein Zug christlicher Gefangener, die für ihren Glauben „mit Freuden" leiden, seinen Schritt. Lebensfreude und Todessehnsucht stossen in wild bewegten Menschen aufeinander. Der Bischof Maris verflucht den abtrünnigen Kaiser. Donner ertönt unter der Erde, und der Apollotempel stürzt in Trümmer. Aber wieder hört der Kaiser die warnende Stimme nicht, den Apollotempel wähnt er zerschmettert, weil Christen ihn entweihten. Und zu neuem Kampf gegen den Galiläer erhebt er sich. Den Tempel zu Jerusalem, der nach der Weissagung ewig in Trümmern liegen soll, will er wieder aufbauen lassen. Aber in den Ruinen des Apollotempels ergreift ihn doch tiefe Entmutigung. Er fühlt, dass er die Macht des Christentums nicht überwinden wird. Aber Maximus flösst neuen Mut in seine Seele. Julian hat einen Fehler begangen, er hat den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen wollen, er hat den Jüngling hindern wollen, Mann zu werden. Auf ein neues drittes Reich muss er aber seinen Sinn richten. Und dieses dritte Reich wird bezeichnet durch den Gott-Kaiser, den Kaiser, der Gott zugleich ist. Jesus von Nazareth war Gott. Darin lag sein ungeheurer Erfolg. Ein Gottesbewusstsein erfüllt Julians Seele. Er will den Gott und Kaiser in seiner Person vereinigen. Als er jetzt von neuem den Perserkrieg beginnt, da meint er einen Siegeszug über die Welt anzutreten. (4. Akt.)

Aber eben dieser Perserkrieg bringt ihm den Untergang. Jovian, den er zum Tempelbau nach Jerusalem aussandte, kommt zurück. Die Natur hat sich in Donner und Feuerbächen seinem Vorhaben widersetzt. Jovian ist wieder Galiläer geworden. Und so fallen im Heere täglich Hunderte vom Kaiser ab und wenden sich dem alten Glauben wieder zu. Julian behandelt die Christen längst nicht mehr mit Schonung. Aber so gerade erweckt er ihre schlummernden Kräfte und treibt sie zum verzweifelten Widerstand. Der Verrat eines persischen Überläufers bringt das Heer in die schlimmste Lage. Aber Julians Mut wächst nur im Unglück. Er sieht in der Luft den Galiläer mit seinen siegenden Scharen. In die Höhe zum Kampf mit ihnen will er dringen. Da trifft ihn, von Agathon's Hand geschleudert, die Römerlanze von Golgatha. Und während der Kaiser stirbt, siegt sein Heer mit dem Feldgeschrei „Mit Christus für den Kaiser". Da erkennt auch Maximos, dass Julian noch nicht der Rechte war. „Aber das dritte Reich wird kommen! Der Menschengeist wird sein Erbe wiederfordern, – und dann werden Sühnopfer für dich und deine beiden Gäste im Symposion angezündet werden." (5. Akt.)

Die Bühnenbearbeitung des Herrn Leop. Adler, nach der wir die Inhaltanalyse des Stückes gegeben haben, legt mit Recht den Nachdruck auf den Character Julians. Vor ihm müssen die anderen Gestalten weit zurücktreten, aus diesem Grunde musste auch darauf verzichtet werden, das Zeitgemälde in der Breite vor unseren Augen zu entrollen, wie es der Dichter that. In diesem an sich sehr wichtigen Bestreben geht aber die Bühnenbearbeitung ohne Zweifel zu weit. Die Welt der Heiden erscheint deutlich und plastisch auch in der Bühnenbearbeitung vor unseren Augen, ihre treibenden Ideen treten klar zu Tage. Ist aber schon die Verderbtheit des Christentums mehr angedeutet, als auch nur einigermassen wirksam ausgeführt, so bleibt die Einwirkung, die Julians Abfall auf die Christen übt, in der Bühnenbearbeitung fast ganz unberücksichtigt. Wie durch die Verfolgungen die Christengemeinde sich zu einer reineren Gemeinschaft zusammenschliesst und zum alten begeisternden Glauben zurückkehrt, das bleibt uns verschlossen. Aber nur durch eine Darstellung des Wiedererwachens der gesunden Kräfte des Christentums kann sein schliesslicher Sieg mit überzeugender Sicherheit eintreten. Hat schon Ibsen die guten Seiten des Christentums nicht mit derselben Wärme gezeichnet wie den lebensfähigen Kern der antiken Anschauung, so macht die Bühnenbearbeitung diesen Mangel an dramatischer Objectivität noch fühlbarer. Gerade die edlen und würdigen Vertreter des Christentums, Gregor von Nazianz, Basilius, Makrina, sind gestrichen, die Erzählung von den in Cappadocien verübten Greueln fehlt, auch die Scene des 3. Aktes im 2. Theil, in der der Jammer der Christen seinen Höhepunkt erreicht und der Fanatismus des Glaubens überwältigend emporflammt, ist weggerissen.

Hat zwar Ibsen am Schluss das neue, dritte Reich der Zukunft als sein Ideal hingestellt, so schildert er doch den gegenwärtigen Sieg des Christentums. Und deshalb

muss in der Darstellung diese Religion in ihren innerlichen Elementen fähig zum Sieg erscheinen. Neben der Beschränkung des kulturellen Hintergrundes hat aber Adler auch in dem Character des Helden — wie wir meinen, mit Recht — einen Zug geschickt unterdrückt. Das ist der Gelehrte, der „Schulmeister“ in Julian. Julian erscheint bei Ibsen fast immer mit tintebefleckten Fingern. Der Dichter muss eine wahre Lust daran gehabt haben — so oft wiederholt er die Anweisung: — in Julian den rechten Vertreter eines tintekleksenden Saeculums darzustellen. In der Bühnenbearbeitung ist der Charakter Julian's einfacher, mehr auf einen Ton gestimmt und zugleich der fortreissende Schwung seiner idealen Gesinnung mehr in den Vordergrund gerückt. Herr Adler hat damit, wie wir glauben, dem Werk einen nicht unbedeutenden Dienst geleistet, so kühn auch immer die Änderung sein mag. Der Julian Ibsens, der gelehrte Streitschriften verfasst, sich in langen Disputationen ergeht, bekommt leicht, namentlich wenn ihn die Darstellung in dieser Richtung auffasst, einen ironischen Beigeschmack. Man könnte nun vielleicht sagen, eben daran geht Julian zu Grunde, und es ist eine Sünde wider den Geist der Dichtung, diesen Zug zu unterdrücken. Es ist doch nun aber völlig klar, dass Julian viel weniger an den Schwächen seines Charakters, als an der neuerwachten Macht des Christentums scheitern soll, dass Ibsen darstellen will, wie der einzelne Mensch nicht im Stande ist, den Gang der Kultur aufzuhalten, den Mann, wie Maximus sagt, wieder zum Jüngling umzuschaffen. Darum wird die tragische Wirkung um so tiefer, je weniger dieser einzelne Mensch schon in seinem Charakter Elemente trägt, die seinen Untergang herbeiführen können, je edler und festgegründeter er vor uns steht. Das sind die beiden einschneidendsten Änderungen in der Bühnenbearbeitung. Sonst sind selbstverständlich im Einzelnen grosse Streichungen vorgenommen worden, Rollen zusammen gelegt und ganze Scenen weggelassen worden. Der erste Teil des Werkes, Cäsars Abfall, ist mit Recht am schonendsten behandelt worden. Der 1. Akt ist im Wesentlichen geblieben als Vorspiel. Der zweite und der dritte Akt sind sehr geschickt zu einem verknüpft, der 4. und der 5. Akt wieder fast ganz erhalten. Viel stärker ist dagegen der 2. Teil, Kaiser Julian, reduciert worden. Aus 5 Akten sind 2 geworden. Wenn irgendwo rücksichtslos vorgegangen werden durfte, so war es hier, wo das dramatische Leben fast versiegt in der übermässig breiten und schleppenden Darstellung. Ist nach alledem die Bearbeitung Adlers zwar nicht einwandsfrei, so ist sie doch in ihrer straffen und geschickten Zusammenfassung des Wesentlichen wohl im Stande, dem Stück, namentlich wenn die Darstellung auf der Höhe steht, einen bedeutenden Bühnenerfolg zu sichern. Wir können leider von unserer Darstellung am Sonnabend nicht behaupten, dass sie auf der Höhe stand. Herr Jäger musste sich in der Auffassung des Julian an die Bühnenbearbeitung halten. Er spielte also viel weniger den gelehrten Grübler, als den schönheitsuchenden Hellenen mit der unendlichen Sehnsucht nach der Sonne im Herzen und zugleich den edlen Herrscher, der seine Unterthanen an dieser Schönheit teilnehmen lassen will. Solche Rollen, bei denen auch die Bühnenerscheinung ihren Teil zur Wirkung beiträgt, spielt Herr Jäger ja immer gut und mit überzeugender Wärme. Ausserdem legte ihm diesmal die Grösse seiner Rolle den heilsamen Zwang auf, seine Stimmmittel zu schonen, so dass sein Spiel viel an Natürlichkeit gewann. Eine schlichte Darstellung verband sich so mit fortreissendem Schwung, so dass wir nicht anstehen, die Leistung als hervorragend zu bezeichnen. Das absprechende Urteil Mauthners im Berliner Tageblatt beruht auf der leicht ersichtlichen Verwechselung von Original und Bühnenbearbeitung. Die beste Darstellung nach Herrn Jägers Julian war die Helena des Frl. Laue. An dem grossen Erfolg des zweiten Aktes hatte sie wesentlichen Anteil. Die meisterhafte Charakteristik des ehrsüchtigen, leidenschaftlichen Weibes bewies von neuem, dass Frl. Laues Talent weit über das Rollenfach der sentimentalen Liebhaberin hinausgeht. Nur eine grosse Künstlerin kann die im Wahnsinn elementar hervorbrechende Sinnlichkeit so charakteristisch und so vornehm zugleich darstellen. Wenn wir des Frl. Immisch, der Vorgängerin Frl. Laues gedenken, die ihre Rollen immer auf denselben weinerlichen Ton stellte, so wirkt die erstaunliche Vielseitigkeit nur um so erfreulicher. Nur ein stellenweise allzu hastiges Sprechen ist uns am Sonnabend störend aufgefallen. Herrn Borcherdts Maximos fehlte das Fanatische, das den Mystiker auszeichnen soll, der grosse Zug, der zur Begeisterung

fortreisst. Er spielte die Rolle viel zu spiessbürgerlich. Doch wollen wir anerkennen, dass seine Darstellung diesmal durch Schlichtheit des Spiels wohlthuend auffiel. Wenn wir nun noch Herrn Körners trefflichen Konstantius und Herrn Thieles Bischof Maris erwähnen, so sind wir mit dem Loben auch zu Ende. Die übrige Darstellung liess sehr, sehr viel zu wünschen übrig. Herrn Ottos Jovian störte in seiner Farblosigkeit wenigstens nicht. Aber unsere beiden, sonst überaus schätzenswerten Komiker, Herr Müller und Herr Searle, machten direkt einen störenden Eindruck. Herr Müller (der Schriftgelehrte Hekebolios) schien das Wort illustrieren zu wollen: „Auf dem Dache sitzt ein Greis etc.“ Herrn Hanselers Agathon war völlig verfehlt. Zu dem schwärmerischen, fanatisierten Jüngling fehlt ihm denn doch sowohl die innere als auch die äussere Jugendlichkeit. Und dazu diese unglaublichen Handbewegungen! Herr Krause als Weisheitslehrer Libanios, mit dem Epheukranz im Haar, sprach sehr salbungsvoll, liess aber jede tiefere Erfassung seiner Rolle wieder gänzlich vermissen. Es kann uns niemand zumuten, auf die kleinen und kleinsten Rollen einzugehen. Nur so viel sei bemerkt, es erschienen ganz unmögliche Gestalten auf der Bühne, Darsteller, die nur mit Mühe überhaupt zu verstehen waren. Es hat sich hier wieder einmal gezeigt, was wir bei Aufführungen Shakespearescher oder Schillerscher Stücke schon öfters bemerkten, dass in der mangelhaften Darstellung der kleineren Rollen das Hauptübel unseres Schauspiels liegt. Die Meininger haben recht wohl gewusst, warum sie auch die kleinsten Rollen mit guten Schauspielern besetzten. Was die Inscenierung anbetrifft, so haben wir uns freilich den Einsturz des Apollotempels und den Tod Julians etwas anders und stimmungsvoller gedacht. Auch die Volksscenen beim Appollozug wollten uns nicht recht gefallen. Dafür stellte aber die Regie an anderen Stellen so hervorragend schöne Bilder, so lebendig bewegte Gruppen (besonders am Schluss des 2. und 3. Aktes) auf die Bühne, dass unser Gesammturteil nach dieser Seite nur ein günstiges sein kann.

Ist denn nun das Werk seinem dramatischen und poetischen Gehalt nach überhaupt wert, auf die Bühne gebracht zu werden? Die Schwächen des Stückes liegen auf der Hand. Dass es überhaupt eine so einschneidende Bearbeitung erfordert, um wirksam zu werden, ist sein Kardinalfehler. Der zweite Teil ist vom dramatischen Standpunkt aus total verfehlt. Mancherlei Schwächen finden sich aber auch in der psychologischen Motivierung. Wie Julian vom christlichen Fanatiker zum heidnischen Mystiker wird, ist viel zu wenig ausgeführt, kommt viel zu überraschend. Aber gerade hier, bei diesem wichtigsten Umschwung im Charakter Julians, hätte Ibsen seine ganze psychologische Kraft einsetzen müssen. Unklarheiten, unvermittelte Übergänge sind in beiden Teilen nicht selten. Wir erinnern nur an die Beschwörungsscene, in der Julian mit Schaudern ahnt, dass er der dritte der grossen Helfer ist. Eben noch hat er frei der Notwendigkeit trotzen wollen, einige Augenblicke später zieht er nach Rom in der festen Hoffnung, das neue Reich zu gründen in freier Selbstbestimmung, nicht als ein Eckstein unter dem Zorne der Notwendigkeit. Die Beschwörungsscene ist bereits völlig vergessen.

Trotz alledem glauben wir, dass das Stück eine Rettung wert ist. Die Ibsengemeinde wird wohl kaum mit dem Werk zufrieden gewesen sein. Da giebt's ja noch nichts von socialer Frage, von erblicher Belastung — das ist noch nicht Ibsen, das Haupt der Schule, dem man mit einem so wonnesamen Gefühl die Schleppe trägt. Aber gerade der Umstand macht uns das Stück wert. Wir kennen keines der Stücke Ibsens, das eine solch üppige Phantasie, eine so reiche Gestaltungskraft erkennen liesse. Das elementar Poetische, zu dem nach all der Problemdichterei jetzt auch Hauptmann wieder zurückkehrt, greift hier gewaltig ans Herz. Schönheit und Wahrheit schweben hier Ibsen noch schwesterlich vereint als Leitsterne vor dem Dichterauge. Die naive Freude am sinnlich Schönen kommt in keinem anderen Werke des Dichters so zum Ausdruck. Dazu ist der erste Teil auch an dramatischen Schönheiten und Wirkungen reich. Ibsen, der sonst so wenig auf der Bühne geschehen lässt (man denke z. B. an die Gespenster), führt hier in machtvoller dramatischer Steigerung die Handlung fort. Der Schluss des 3. Aktes (Bühnenb.) ist eine dramatische Leistung ersten Ranges. Das Stück entlässt uns nicht mit einer seelischen Depression, wir fühlen hier etwas von dem metaphysischen Trost, den nach Nietzsche jede echte Tragödie erwecken soll. Wir sehen in Ibsens „Kaiser und

Galiläer" kein Meisterwerk höchster Kunst, aber einen tiefe Achtung abzwingenden Versuch, den alten mit einem neuen dramatischen Stil zu verbinden, wir sehen in seiner schönheitsstrahlenden Fülle ein Element, die Kunstwirkung zu vertiefen, sie zu einer weihevollen Entzückung zu erhöhen. Und in dieser schönen Hülle nun ein tiefster Ideengehalt. Der Gedanke der freien Notwendigkeit, die den Menschen wohl im Einzelfalle selbständig handeln lässt, ihn aber doch von vornherein in eine bestimmte Bahn, zu einem bestimmten Ziele hin zwingt, ist an dem Geschick Julians überzeugend dargestellt. Wohl wird das grosse Publikum gerade an dem Ideengehalt dieser Weltanschauungstragödie Anstoss nehmen, und so wird sich das Stück vielleicht, trotz der warmen Aufnahme am Sonnabend, nicht lange halten. Das beweist aber nichts gegen das Stück. Der souveräne Kunstrichter Publikum will nichts Ernstes mehr. Wie rasch ist ein so ganz anders geartetes Stück wie Schnitzers herrliche „Liebelei" vom Repertoire verschwunden. Aber der Obersteiger thront noch in unentwegter Kraft auf seinem Herrschersitz.

Dr. Karl Zeiss.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Das letzte Symphonie-Konzert brachte als Novitäten eine Passacaglia und Fuge von Percy Sherwood und Rezniceks Lustspiel Ouverture.

Berlin. Max Zengers bedeutsames Oratorium „Kain" gelangte am letzten Montag im Kellermannschen Gesangverein zur Aufführung.

Nach den hier kürzlich gefeierten ausserordentlichen Triumphen hat sich Meister Eugen Gura entschlossen, am 30. Dezember noch einen weiteren Löwe Abend zu veranstalten.

Dessau. Herr Musikdirektor Walther aus Leipzig konzertierte hier kürzlich mit seiner Infanterie-Kapelle vom 8. Inf.-Reg. „Prinz Johann Georg" No. 107. Sämtliche Vorträge fanden den ungeteilten Beifall des hiesigen Publikums.

Hamburg. Im vierten Philharmonischen Konzert wurde hier Beethovens „Missa solemnis" zu Gehör gebracht. Unter den Solisten zeichnete sich besonders die treffliche Altistin Frl. Marie Haas aus Mainz aus. Die Kritik rühmt allgemein die vorzügliche Stimmtechnik und den tief empfundenen Vortrag der Dame.

Meiningen. Das Sängerehepaar Staudigl konzertierte hier im letzten Abonnementskonzert mit ganz ausserordentlichem Erfolge.

Wien. Edvard Grieg veranstaltete hier im grossen Musikvereinssaal unter Mitwirkung von Ferruccio Busoni und Anton Sistermanns ein grosses Konzert, in welchem nur Kompositionen des norwegischen Meisters zu Gehör gebracht wurden.

Theater (Oper).

Gumbinnen. „Lili Tsee“ von Franz Curti hatte hier soeben vor ausverkauftem Hause einen durchschlagenden Erfolg.

München. Goldmarks „Heimchen am Herd“ hat in der bayrischen Hauptstadt den erwarteten Erfolg nicht gehabt. Der Text wird in der hiesigen Presse als unzulänglich bezeichnet, die Musik als ein wesentlicher Rückschritt gegenüber desselben Komponisten „Königin von Saba“ angesehen. Der trefflichen Darstellung durch die Damen Bianchi (Dot), Hofmann (Heimchen), Dressler (May) und der Herren Bauberger (John), Mikorey (Plummer) und Bertram (Tackleton) wurde lebhafter Beifall gespendet.

Theater (Schauspiel).

Leipzig. Die Erstaufführung von Fuldas „Sohn des Khalifen“ am hiesigen Stadttheater ist für den Neujahrstag angesetzt.

Dresden. Am Residenztheater gelangte das Weihnachtsmärchen „Die Wunderblume“ von Gustav Starcke, Musik von Rudolf Dellinger, zur ersten Aufführung. In der vorzüglichen Darstellung und sorgfältigen Inscenierung fand die Novität beim Publikum lebhaften Beifall.

Berlin. Otto Gensichens Schauspiel „Zwischen Himmel und Erde“ fand bei seiner Premiere am „Theater des Westens“ eine wohlwollende Aufnahme.

Als künftiger Direktor des „Theater des Westens“ wird Paul Lindau bezeichnet.

Eleonore Duse hat ihr glänzend verlaufenes Gastspiel am „Neuen Theater“ mit einer Wiederholung der „Cameliendame“ am letzten Montag beendet.

— Am „Berliner Theater“ gelangt demnächst das neue vieraktige Schauspiel „Der Gymnasialdirektor“ von Eugen Zabel und Alfred Bock zur Aufführung.

Paris. Das „Théâtre français“ brachte ein neues Schauspiel „Evasion“ von Brieux zur Aufführung; die Novität erzielte aber nur einen Achtungserfolg.

Das Renaissance-Theater brachte letzte Woche Alfred Mussets veraltetes Drama „Lorenzaccio“ mit Sarah Bernhardt in der Hauptrolle heraus. Der Erfolg war ein durchschlagender.

Wien. Karl Niemanns „Wie die Alten sungen“ hatte am Deutschen Volkstheater einen nur mässigen Erfolg.

Personalien.

Erika Wedekind gastierte mit glänzendem Erfolge in Wiesbaden und München, in letzterer Stadt entzückte sie die Zuhörer des III. Kammerkonzerts besonders durch den Vortrag der Arie der Frau Fluth aus Nicolais „Lustigen Weibern“.

Der Hofpianist Prof. Dionys Pruckner ist in Stuttgart plötzlich gestorben.

Wie verlautet, beabsichtigen Herr **Alexander Girardi** und Frau **Helene Odilon** in Wien, sich nun doch noch gerichtlich scheiden zu lassen.

William Steinway, der Chef der berühmten Pianofortefabrik in New York, ist am 30. November gestorben.

Sigrid Arnoldson erhielt vom Grossherzog von Hessen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Frl. **Paula Dönges** sang unlängst mit bedeutendem Erfolg in Oelsnitz bei dem Stiftungsfest der dortigen Liedertafel; die „Vogtl. Zeit.“ spricht sich über ihre Leistungen sehr anerkennend aus.

Heinrich Grünfeld erhielt vom Kaiser den roten Adlerorden IV. Klasse.

Herr **Adolf Klein** vom Kgl. Schauspielhause in Berlin hat sich nach Ablauf seines Kontraktes dem Lessingtheater verpflichtet.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896 97. III. Jahrgang. Heft 14.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C W

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann Konzertsänger (Tenor) Dresden-A.	Josephine Gerwing Violin-Virtuosin. Berlin S. W., Landenstr. 107. Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.	Catharina Zimders. Berlin W., Culmstr. 30, II an der Bülowstrasse. Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.	Milly Mehlig-Zierold Koloratursängerin Carl Zierold Violinvirtuos Dresden	Emile Saure London, N.-W. 4 Loudoun Road St. John's Wood
Georg Ritter, Tenor Konzert- u. Oratoriensänger früher in Berlin, jetzt in Dresden, Pragerstr. 38	Gesangsschule Herrmann München, Odeonsplatz 6 II. Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.		Frau E. Bunge-Oeser Gesanglehrerin Leipzig, Promenadenstr. 27b.	Anna Heinig Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Leipzig, Hohestr. 26
Margarethe Petersen (Konzertsängerin, Mezzosopran). Berlin W., Potsdamer Str. 123. Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin		Marie Unger-Haupt Gesanglehrerin Leipzig, Löhrstrasse 19	Alfred Krasselt Violinist. Konzertmeister der Kaim-Konzerte München.	Clara Polscher Mezzosopran und Sopran Leipzig, Mühlgasse
Bruno Eichhorn Gesanglehrer LEIPZIG	Johanna Dietz Konzert- u. Oratoriensängerin (Sopran). Frankfurt a. M. Alte Mainzergasse 41. Konz.-Vertr. Südd. Konzertdirektion München.	Ludwig Lauboeck Violinist Leipzig, Dufourstr. 7, II. Neues Repertoirstück Konzert von Julius J. Major	Marie Habermehl Konzert- und Oratoriensängerin (Alt) Leipzig, Schletterstr.	Anna Münch Konzert- und Oratorien-Sängerin. Frankfurt a. M. Vertreter: H. Wolff, Berlin
Friedrich Grützmacher Violoncell. Köln, Hohenzollernring 66. Konzert-Vertretung: H. Wolff, Berlin.	Hermann Durra Speziallehrer für Gesang Ausserdem Unterricht in Klavier und Musik-Theorie. Leipzig, Waldstr. 56.	Elisabeth Gerasch Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoir aller modern. u. kass. Altpartien. Berlin W., Kleiststrasse 4, III	Ernst Schneider Konzertsänger (Bariton) Leipzig, Senefelderstr. 4.	Hans Rosenmeyer Akademie der Tonkunst Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Kluge Oratorien- und Konzertsängerin Sopran Wittenberg (Bez. Halle) Lutherstrasse 9	Gustav Borchers Konzertsänger und Gesanglehrer Leipzig, Hohestr. 49.	Alexander Siloti Pianist Antwerpen, 244 ... rue d'Arglie.	Dr. Victor Schweizer Leipzig Hospitalstr. 23 I	Emma Sperling Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Leipzig, Dörrienstr.
Anna Schimon-Regan Lehrerin für Sologesang an der Königl. Akademie der Tonkunst. München, Jägerstr. 8 III.	Sofie Schultz Konzert- u. Kirchensängerin, Gesang- und Musiklehrerin. Braunschweig, Leopoldstrasse 28.	Hugo Schlemüller Violoncellist München.	Frau Martha Hohlfeld Konzert- und Oratoriensängerin (hoher Sopran) Leipzig, Jacobstr. 6, pt.	Prof. Hermann Genss Komponist und Pianist erbittet Offerten zur Mitwirkung in Konzerten. Berlin W.
	Mathilde Haas Konzert- und Oratoriensängerin (Alt) Mainz, Rheinallee.	Anton Foerster Pianist BERLIN	Marie Laube Concertsängerin und Gesanglehrerin Leipzig, Fabritiusstr. 12 I	
Fritz Spahr Violinvirtuos Leipzig, Johannisplatz 12, III	Louise Ottermann (Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Oratorien u. Lied. Dresden-A., Kleiststr. 23 I Konzert-Vertretung Hermann Wolff, Berlin	Elisabeth Morsbach Unterricht in Klavierspiel u. Theorie Leipzig, Lessingstrasse 11, III.	Frau Auguste Böhme-Köhler Gesanglehrerin Leipzig, Nürnbergerstrasse 49.	Mathilde Vaas Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Adresse: Pforzheim, Schulberg.
Luise Geller Magdeburg, Moltkestr. 7. Konz.-Vertr. Eugen Stern.	Frau E. Lorenz-Witzmann Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin Unterrichtet ... G. W. Teschner, Kgl. Prof. LEIPZIG, Waldstrasse 48, II		Johannes Snoer Harfenist ... Lehrer für Harfe Leipzig	Antonie Blo... (Alt). Wiesbaden,
Anna Stephan Berlin W., Königin Augustastr. 16. Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.	Cäcilie Kloppenburg Konzert- u. Oratoriensängerin Alt u. Mezzosopran Konz.-Vertr. H. Wolff Frankfurt a. M.	Amadeus Nestler Pianist Mühlgasse 13, II	Frau Dr. Marka Pauli Konzertsängerin Magdeburg Augustastrasse 3.	Johannes Co... Altenburg S.-A. Querstr. 2 I
Frau Dr. Paula Gierke, Konzertsängerin und Gesanglehrerin Berlin W., Potsdamer Str. 122c Gartenhaus III	Amélie Gmür-Harloff Konzert- und Oratoriensängerin (hoher Sopran). Weimar, Grunstedterstr. 21. Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin	Lilli Marsala Sopran. Konzert- u. Oratoriensängerin. Gesanglehrerin. Berlin W., Neue Winterfeldtstr. 8, II. Konz.-Vertr. Eugen Stern	Cl. Strauss-Kurzwelly Konzert- und Oratoriensängerin Sopran. Gesanglehrerin. Leipzig	Elisabeth Fa... Konzertsängerin Wiesbaden. Vertr.: Eugen Stern.

Leipzig, den 26. Dezember

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortliche Redaktion: für den musikalischen Teil Otto Sonne in Leipzig. für den litterarischen Teil Dr Victor Schweizer in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12 1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2, , für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12620), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 14.

Inhalts-Verzeichnis.

Zur gefl. Beachtung!

Mit dem vorliegenden Hefte schliesst das I. Quartal des III. Jahrgangs der

„Redenden Künste“

ab. Wir bitten unsere Freunde, das Abonnement rechtzeitig erneuern zu wollen, damit die Zustellung keine Störung erleidet.

Das erste Heft des II. Quartals erscheint am

15. Januar 1897.

Auch im II. Quartale werden wir bemüht sein, vom Guten das Beste zu bieten, um den ehrenvollen Platz, den sich

„Die Redenden Künste“

erobert haben, auch fernerhin zu behaupten. Mögen alle Freunde edler Kunst und freimütiger Begeisterung dazu unsere Helfer sein!

Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste“.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Das zweite Hauskonzert bei Herrn Paul de Wit am Sonntag, den [illegible] Dez. 1896, erfreute uns mit einer Reihe guter Darbietungen verschiedenster Art. Das einleitende Kartenterzett aus „Carmen“ gelangte durch die Damen Frl. Gärtner, Frl. von Kilchtzner und Frl. Merfeld zu einer vortrefflichen Wiedergabe. Zu ganz eminenter Wirkung gelangten die folgenden Cellovorträge des Herrn Kiefer, eine Etude von Chopin und die enorm schwierige Tarantella von Popper. Frl. Zelle erwies sich durch den Vortrag dreier Lieder von Meyerhoff, Rheinthaler und Pohl als wohlgeschulte, über schönes Stimmmaterial verfügende Sängerin. Eine im Manuskript vorliegende Novität, Suite in G dur für Klavier und Violine, wurde sodann vom Komponisten Herrn Frank Alfano und Frl. Nitzulescu (Violine) zu Gehör gebracht. Das ein bedeutendes Kompositionsgeschick verratende Werk fand lebhaften Beifall. Den Beschluss der ersten Abteilung machten zwei Terzette, das Beckersche „Das Lied vom Winde“ und „Zwiegesang“ von Rob. Kahn, stimmfrisch und exakt vorgetragen von den Damen Schmidt, Rosenegg und Gottloeber, meines Wissens Schülerinnen der Gesangsmeisterin Frau Emma Baumann. Den zweiten Teil eröffneten zwei Barytonvorträge, Wolframs erster Gesang aus „Tannhäuser“ von Wagner und die Loewesche Ballade „Die Uhr“, von Herrn Droste mit klangvoller Stimme und gutem Ausdruck zu Gehör gebracht. Der nachfolgende Klaviervortrag des Herrn Thalberg bestand in der technisch ausgezeichneten Wiedergabe der G moll Barcarole von Rubinstein und des B moll-Scherzo und zweier Etuden von Chopin. Der Abschluss des Konzertes war zugleich dessen Höhepunkt. Frl. Olga Wierz entzückte in den drei Liedern, „Wie schön der Lenz dir immer lacht“ von Winterberger, Leoncavallos „A Ninon“ und „Verschwiegene Liebe“ von Alexis Holländer durch den Wohllaut der Stimme und ihr hervorragendes technisches Können. Der ihr gezollte lebhafte Beifall war ein wohlverdienter.

M. E.

Liszt-Verein. Extra-Konzert (Alberthalle, 7. Dezember 1896). In ebenso kluger wie energischer Weise nutzt der Liszt-Verein die massgebende Stellung, zu der ihn eigene Tüchtigkeit und die Gunst des Schicksals emporgetragen haben, aus. Er begnügt sich nicht einmal mit den reichen Lorbeeren, die ihm in den programmmässig festgesetzten Konzerten erblühen, sondern sucht auch noch in „Extra-Konzerten (ausser Abonnement)“ — ist in dem Liszt-Vereins-Vorstand kein Mitglied des Deutschen Sprachvereins, um diesem Fremdwörterreichtum zu steuern? — Vorteile und Triumphe zu erringen. Der erste Versuch dieser Art, der darin bestand, dass man einen Klavierabend der Frau Sophie Menter den Mitgliedern zu niedrigem Preise zugängig machte, war von glänzendem Erfolg gekrönt. Der Riesenraum der Alberthalle war auf allen Plätzen dicht gefüllt, und so manchem, dem 3 M. für den Genuss eines 2½stündigen Klavierspiels zu viel sind, ward es auf diese Art ermöglicht, die geniale Frau zu hören. Leider war Sophie Menter, deren himmelhochragender Ruhm seit vielen Jahren die Welt erfüllt, nicht in bester Verfassung, sie schien körperlich stark indisponiert, und etwas von der tückischen Influenza übertrug sich auch auf ihr Spiel. Bei einer Pianistin von der Grösse dieser Frau bedeutet es eine Lächerlichkeit, die Technik zu rühmen, dass man bei Bach-Taussigs Toccata und Fuge

[illegible] und Schumanns [illegible] [illegible]

II. Konzert des Böhmischen Streichquartetts [illegible]

[illegible]

Konzert von Jolika Finkenstein [illegible]

[illegible] die „Seelensehnsucht" verschonte die Sängerin nicht mit dieser [illegible] das Maßgefühl [illegible]

darf man doch auf keinen Fall aus der [illegible] eine [illegible] machen [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] Dr. [illegible]

IV. Philharmonisches Konzert. [illegible] December [illegible] [illegible]

[illegible]

Neues Theater. [illegible]

[illegible]

[illegible] leider kurze Perspektiven eröffnete. [illegible] zu haben, sondern [illegible] mit all den gebrochenen Farbungen der Dekadence zu spielen und zu singen.

In dieser Specialität gross zu werden, [illegible] nur den Künstlern beschieden sein, deren Mutterland diese neue Seite der Natur zeigte. Und hier muss angesetzt werden

will man die Forderungen Ehrlichs mit Recht zurückweisen können. Bringt diese Spezialität ein aussergewöhnliches Talent hervor, so wird die Kunst ihr nationales Gewand fallen lassen müssen.

Gemma Bellincioni sang italienisch — eine Unhöflichkeit und Monstrosität sondergleichen, wenn man die [illegible] Mienen erblickt, mit denen der deutsch singende Partner den italienischen Deklamationen zuhört und nicht weiss, was die Dame ihm eben zugeraunt. Doch die Deutschen sind das Volk der Denker, und was sie nicht verstehen, das suchen sie sich einzubilden. [illegible] waren alle an diesem Abend [illegible]. Gemma Bellincioni sprach sehr natürlich — mit den Augen, in denen verhaltene Glut und [illegible] Schmerz sich [illegible], mit den Händen, deren unruhige Bewegungen von uns Deutschen nur zur Hälfte begriffen wird, sie sprach mit dem Gange, mit dem ganzen Körper — ihr Gesicht war der klarste Spiegel des jeweiligen Seelenzustandes, und man hätte zweifeln können, ob es dieselbe G. Bellincioni als Santuzza war, die uns als Nedda mit dem ganzen graziösen Raffinement die Köpfe verwirrte. Denn als erstere war sie ganz Weib, duldend bis zum Wahnsinn liebend, hier sprachen ihre grossen Augen von verhaltenem Weh, von Schmach, Eifersucht und Rache, während sie im Gegensatz zu der üblichen Darstellung die Nedda pikant, lebenslustig, verführerisch — lebenswahr gestaltete.

Man darf aber aus zwei Gründen diese Vorzüge nicht überschätzen, indem die Künstlerin ihr Heimatland zu repräsentieren hatte und eine Italienerin — war — zu dem Volke gehört, dessen ganze Gestikulation und Sprache halb Bühnensprache ist. —

So gross Gemma Bellincioni als Schauspielerin ist, so klein und erbärmlich ist ihr Gesang. Man behauptet allgemein, dass man nun einmal in Italien tremoliere und dass daran die Italiener Geschmack finden. Ohne auf die Bedeutung des Tremolierens näher einzugehen und dasselbe im Gesang als Schwäche des Vokalapparates zu kennzeichnen, sei darauf hingewiesen, dass das Tremolo, wenn in einer Stimme noch jugendliche Schwungkraft steckt, nicht als abscheulich direkt bezeichnet werden kann. Wenn auch das Tremolieren scharf zu trennen ist von einem sogenannten quellenden Tone, so läuft der Klang doch in dieser Weise [illegible]. Dagegen klingt bei Gemma Bellincioni die Sache so: [illegible]. Es ist ein Meckern, besonders in der Höhe, wie es [illegible] schwachbrüstig [illegible] Konservatoriumsstimmen bei den üblichen Aufführungen zu Ehren ihres Kunsttempels vernehmen lassen. Der Ton, als reines Naturprodukt gedacht, ist bei Gemma Bellincioni kalt, besitzt weder Keuschheit noch pulsierendes Leben. Als Sängerin ist somit die Italienerin ein glänzendes Beispiel heutiger italienischer Gesangskunst, welche es mehr auf das Schmettern anlegt und Leichtigkeit erzielen will durch [illegible].

Und dennoch der achtunggebietende Erfolg! Das alles lässt ermessen, wie gewaltig Gemma Bellincioni den Geist — ach, den leider so dekadenten Geist — ergriffen und ins Leben gerufen. —

Das ist doch am Ende die Hauptsache, wird ein Schwärmer sagen — mag er Recht haben. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, dass Signor Andrade und Md. Prevosti einst in gleicher Weise deutsche Bühnen ausgebeutet — und sich zu Schanden gesungen haben. Wie lange oder besser wie kurz wird die Zeit sein, da auch die Kunst einer Bellincioni absterben muss, weil das Fundament — die Stimme auf [illegible] Boden gebaut war.

George Armin.

Aufführung des Riedelvereins. Thomaskirche, 11. Dez. [illegible]. Eine Auswahl der schönsten und ernstesten Kirchenmusik brachte das vierte, letzte diesjährige Konzert des Riedelvereins. Getreu dem bisherigen Ziele des Vereins und seines Leiters, die reichen Schätze der älteren deutschen Musik mehr und mehr auch für unsere Zeit zu gewinnen und das, was die Wissenschaft dem Vergessen und dem völligen Untergange entrissen hat, aus seinem historischen Schlaf nun wirklich zu neuem künstlerischen Leben zu erwecken, begann die Aufführung mit einer Reihe älterer Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Einer [illegible] stimmungsvollen sechsstimmigen Motette von Hans Leo Hassler folgte ein ganz besonders inniges Weihnachtslied des Zwickauer Kantors Cornelius Freund. Eine [illegible] Choral „Warum betrübst du dich" für Orgel von Samuel Scheidt wurde hierauf von Herrn Homeyer mit feiner Ausarbeitung vorgetragen. Ähnlich wie an dem Thema eines Variationenzyklus neuerer Zeit nimmt bei dieser interessanten alten Komposition [illegible] an den musikalischen Schicksalen des Cantus firmus. Der Höhepunkt der vorbachschen Zeit war durch H. Schütz: [illegible] Chöre vertreten. Es ist stets von neuem überraschend, wie ernst und kraftvoll diese Musik, wie der Text [illegible] und reich ausgebaut ist. Wie eindringlich doch trotz der strengen Form, trotz der grossen Massen die Chorstimmen hier deklamieren. Einen grossen Eindruck haben uns auch die nun folgenden beiden Chöre von J. H. Schein gemacht. Besonders die Trauerklage, die mit [illegible] vorgetragen [illegible], ist voll reinen musikalischen Ausdrucks. — Nach dieser alten Periode folgte Bach, zunächst das bekannte [illegible], das zusammen mit Händels Largo von Herrn Konzertmeister Hilf mit fliessender Tongebung vorgetragen wurde, dann Bachs Riesenmotette „Singet dem Herrn ein neues Lied", die durch den vorzüglichen Chor

[illegible] Gestalten widmen zu können.

[illegible]

Wohlthätigkeitskonzert des Leipziger [illegible] Quartett-Vereins unter Mitwirkung des Frl. [illegible]. [illegible]

[illegible]

Neues Theater. [illegible]

[illegible]

Die Erstaufführung von August Bungerts Musiktragödie: „Odysseus' Heimkehr" am Hoftheater in Dresden.

Am 12. Dezember 1896.

In Heft XII dieser Zeitschrift gab ich auf kargen elf Seiten eine kurze Einleitung in die Bungertsche Musiktragödie, die keineswegs Anspruch auf den Namen einer umfassenden Analyse macht und lediglich dazu dienen sollte, den Besucher der ersten Aufführungen flüchtig zu orientieren.*) Ich gab damals einen Abriss der Handlung sowie die hauptsächlichsten Motive und Themen**) des Werkes, damit man sich beides einpräge und dem neuen Stoffe nicht gänzlich unvorbereitet gegenübertrat, da nicht jedermann in der Lage oder willens ist, sich einen Klavierauszug für 20 Mark zu leisten, zumal dieser erst in letzter Stunde erschien. Diese meine Vorarbeit überhebt mich der unangenehmen Mechanik eines Referats der Handlung, dem sich mancher Kritiker mangels eigener Gedanken in die Arme wirft. Über die Situation in der Tragödie sind also meine Leser orientiert, ich kann mich mithin der Kritik der Erstaufführung und des Werkes selbst sofort zuwenden.

Dass die Premiere von „Odysseus' Heimkehr" am Dresdener Hoftheater einen sensationellen Erfolg zu verzeichnen hatte, darüber berichteten alle grossen Tagesblätter, alle Fachzeitschriften kurz oder ausführlich. Es war ein unbestreitbarer Erfolg, der in den Annalen unserer Theatergeschichte vereinzelt dasteht. In der ersten wie in der zweiten Aufführung war das Hoftheater der Schauplatz von Scenen, wie wir sie seit langem nicht kennen, stürmischer Huldigungen an den Dichterkomponisten, die Darsteller, den Leiter des Orchesters, die Regie, und diese Huldigungen waren ungekünstelt, spontan — sie waren der Ausdruck unmittelbarster Empfindung und der Gewissheit, dass man einem genialen neuen Werke gegenüberstand, für das man seinem Meister wieder und immer wieder danken musste. Nach den vielen Fehlschlägen, die nicht allein Dresden, nein, unsere deutschen Theater überhaupt seit Jahren mit ihren Premieren zu verzeichnen hatten, that dieser Jubel besonders wohl. Er galt auch nicht dem Erzeugnisse eines flüchtigen Zeitgeschmackes, er war nicht bedingt durch Äusserlichkeiten oder Überschätzung: im „Trompeter"- und Mascagni-Rummel hatte man wirklich den Geschmack nicht verloren, der rechte Blick und das rechte Verständnis für das wahrhaft Ideale ist nicht erstorben! Dieses schöne Bewusstsein hat jedermann mit heimgenommen.

Mit verschiedenen Strichen in der Partitur bin ich nicht einverstanden. Wenn man die fraglos bei Wagner in „Meistersinger", „Tristan" und im „Ring" vorkommenden Längen bestehen lässt, so liegt hier bei Bungert, wo die dramatische Aktion in Handlung wie Musik nicht einen Augenblick aussetzt, wo alles gedrängt aufeinander ruht, erst recht kein Grund zu Kürzungen vor. Ich gehe in dieser Hinsicht vom Standpunkte des Bayreuther Meisters aus und verdamme die leidige Konzession an das Publikum, dem Tondichter das mit dem Herzblut geschriebene Ganze zu zerstücken, einer flüchtigen Foyerlaune Teile seines Werks zu opfern. — Dass Hyperion nach seinem Tode fortgetragen wurde und nicht eine halbe Stunde lang auf der Bühne liegen blieb, ist zu billigen. Damit fiel auch die Despoinascene am Ende des zweiten Aufzuges weg. Und wenn die Rolle dieser Buhlerin zunächst — ich meine so lange, bis „Odysseus' Tod" und seine Aufführung über die Bedeutung Despoinas genaue Auskunft giebt — noch etwas beschnitten wird, wenn auch die auf sie gemünzten Andeutungen im ersten Aufzuge

*) Eine eingehende Analyse von mir über die „Heimkehr" wird demnächst im C. F. Leede'schen Verlage in Leipzig erscheinen.

**) Hierbei möchte ich nicht unterlassen, für verschiedene im Notensatz vorgekommene Fehler um Entschuldigung zu bitten. Den Auftrag zur Arbeit erhielt ich in letzter Stunde, der Satz musste arg beschleunigt werden, so kam es, dass in der Druckkorrektur einige kleine Unrichtigkeiten stehen geblieben sind, die übrigens ein einigermassen intelligenter Musiker selbst verbessern kann.

August Bungert,
der Dichterkomponist der „Homerischen Welt“ *)

*) Eine ausführliche Biographie Bungerts, aus der Feder von Max Chop, ist in Heft 44. II. Jahrg. (Bayreuther Festspielausgabe) enthalten.

(Eumäos und Odysseus) fortfallen, so ist das zu rechtfertigen. Sie sei vor der Hand Bacchantin, Buhlerin, Freierdirne, bis im vierten Abend der „Odyssee" klar wird, welche Mission die Tochter Poseidons und der Persephoneia im Königspalaste auf Ithaka zu erfüllen hat. — — —

Wenn Ludwig Hartmann in seiner umfangreichen Besprechung der Premiere als Haupttrumpf den Satz ausspielt „Bungert, ein deutscher Tondichter, hat aus jahrtausend alten Quadern einen schönheitsvollen neuen Tempel errichtet", — so traf er damit das Richtige. Das was an dem Werke vor allem mit überwältigender Überzeugungstreue wirkte, war die Gewissheit, dass es gelungen war, dem Geist der Antike ein passendes und würdiges modernes Gewand zu geben. Jener neue schönheitsvolle Tempel weist Jahrtausende altes Material auf, seine Architektonik ist nach neuen Gesetzen vollzogen, und — darin klingt das Bedeutsame — beides stimmte zueinander. Die Form ist die von Wagner für das Tondrama festgesetzte bezw. geschaffene und es zeigt sich hier wieder deutlich, dass sie für gewisse Stoffe die ausschliessliche Möglichkeit bietet, ihnen musikalisch beizukommen. Wie nahe unserer Lebensanschauung, unserem ganzen Gefühlsleben der griechische Mythos vom irrenden und kämpfenden Odysseus liegt, der sich nach seinem Vaterlande sehnt, von der weiblichen Treue, die aus allen Anfeindungen siegreich hervorgeht und ausharrt, braucht nicht ausführlich erörtert zu werden. Wir Deutsche sind einmal Idealisten, die realistischen Phasen, die wir in unserer Litteratur durchzumachen haben, bilden in ihrem schliesslichen Ergebnis nur wieder den Beweis für unseren nie ersterbenden, nie zu tötenden Idealismus. So ist auch der fast beispiellos in der Musikgeschichte dastehende Erfolg von „Odysseus' Heimkehr" ein glückliches Zeichen dafür, dass trotz des wütenden Andranges des musikalischen und dramatischen Realismus der Idealismus nicht abhanden kam, er bedeutet einen glänzenden Sieg dieses Idealismus über seinen Gegner.

Über kleine Mängel im Textbuch an dieser Stelle mit dem Dichterkomponisten zu rechten, hiesse wirklich die Kleinlichkeit auf die Spitze treiben. Der Entwurf ist als ganzes genial. Er beweist wieder, dass Text- und Tondichter in einer Person vereinigt sein müssen, wenn das Tondrama aus einem Gusse dastehen soll. In den grossen Grundzügen wandelt Bungert homerische Wege, in den Einzelheiten gestaltet er frei und zeigt im Formen des dramatischen Stoffes eine äusserst glückliche Hand, den richtigen Blick auch für musikalisch dankbare Kombination. Vollständig neu und aus des Dichters Phantasie gebildet ist die Gestalt des Hyperion, des Vertreters der idealen Richtung unter den Freiern. Schon wegen seiner gegensätzlichen Stellung zum Cynismus der übrigen Freier ist Hyperion keineswegs überflüssig, ausserdem ist er es, der in dem jähen Anprall der Kontraste, trotzdem er in sie verwickelt ist, rein lyrische Ruhepunkte bietet und so bedeutend zur Hebung des dramatischen Gefüges beiträgt. —

Wie schon erwähnt, fusst Bungert in der musikalischen Struktur unmittelbar auf Wagner. Es wäre eben durchaus unmöglich gewesen, dem Stoffe anders beizukommen, als auf der Basis des Tondramas und der motivische Aufbau hat sich auch hier wieder als allein wirkendes Ausdrucksmittel bewährt. — Damit waren aber auch Bungerts Beziehungen zu Wagner erschöpft, er wandelt im übrigen völlig selbständige Bahnen. Die blühende Melodik, die Instrumentation, die thematische Verkettung, alles ist sein Eigentum. Instrumental arbeitet er durchweg mit einfachen Mitteln, seine Kombinationen sind namentlich in den Holzbläsern charakteristisch. Seine Melodik deutet auf ein Verlassen des Deklamationsstils hin und doch findet der letztgenannte in Augenblicken höchsten Affektes wirksamste Anwendung. — Die Grundmotive sind von grosser Prägnanz, sie sind es melodisch ebenso wie rhythmisch, heben sich stark vom orchestralen Untergrunde ab und ziehen sich als rote Faden durch das Ganze. — Von wunderbarer Wirkung ist im Beginn und bei Abschluss der Tragödie das Auftreten der Pallas Athene, deren Gesang, göttliche Ruhe ausstrahlend, auf einem oberen Orgelpunkte verweilt, während im Orchester zum Athene-Motiv alles vorüberzieht, was da ruht in der Götter Hand, das Geschick des kämpfenden Odysseus, der webenden Penelopeia, des thatendurstigen Telemachos, kurz das ganze „Menschenleben mit seinem leidvollen Streben gegen der Götter dunkle Macht." Aus diesem epischen Vorwurfe steigt die Tragödie empor, in ihm sinkt sie zurück. —

Der erste Aufzug bietet melodisch einen gewissen Gipfelpunkt, psychologisch am Interessantesten ist der zweite, an dramatischem Leben überreich der dritte. Nicht für einen Augenblick bleibt man weder scenisch noch musikalisch unbeschäftigt. Eine solche Überfülle des Schönen in ein dreiaktiges Werk zusammengepresst steht wirklich vereinzelt da. Und weil es Töne, Stimmungen sind, die in unserem Herzen lebhaften Widerhall finden und mitklingen, weil Handlung, Text und Musik unserer höchsten Anteilnahme sicher sind, darum haben wir es auch mit einem Werke von dauernder Bedeutung zu thun. Nicht der flüchtige Zeitgeschmack hat ihm Huldigungen gebracht, nicht eine Modelaune, die sich ebenso schnell verflüchtigt, wie sie entstand, — Bungert hat sein deutsches Volk da aufgesucht, wo es stets empfänglich war und bleiben wird, in seinem reinen Idealismus. Dafür sind und bleiben wir ihm dankbar.

Die Wiedergabe der „Heimkehr" an der Dresdener Hofoper gehört zum Vollendetsten, was Referent je gehört. Alles wirkte zusammen, um etwas Einziges zu bieten — Solisten, Chöre, Orchester, Regie, dekorative Ausstattung.

Zunächst zu den Solisten.

Scheidemantel als Odysseus. Ja, es ist ihm richtig gesagt worden: Als Trompeter oder Don Juan hat er Konkurrenz, als Odysseus wird er unerreichbar dastehen, zu einer gleichen Vollendung im Gesang wie Spiel wird's keiner der Lebenden bringen. Wenn man den finsteren Trotz, die furchtbare, dämonische Wut neben der heldenhaften Grösse auf sich hat einwirken lassen, so muss man zu der Überzeugung kommen, dass Scheidemantel mit dieser Partie ein Stück seines Lebens hingab. Denn das ist nicht gemacht, nicht einstudiert, das ist einem Fonds ähnlicher Stimmung entnommen, es ist der unmittelbare Ausdruck hier der ungebändigten Leidenschaft, dort weicher Herzenstöne, — im Vollbewusstsein unbesiegbarer Kraft wie im ohnmächtigen Schmerze. Es gab Augenblicke, in denen seine Darstellung geradezu furchtbar wirkte („Mir ist, als wüchsen mir Schlangen aus der Kehle! — — Schafft Waffen her! Eine Keule nur!" . . . „Odysseus! Odysseus! Ihr Götter, bin ich es! Ist dieses Ithaka! Ist dieses mein Herd!" . . . „Gelingt es mir, ist zu Ende das Fest! Die Freite ist aus und ihr habt Frieden und Ruhe!" . . . „Der Lohn meines Duldens ist Blut nur und Blut!" . . . „Wähntet, ihr Hunde, dass nimmer ich heimkehrt'!" . . .), während er in den weichen Stimmungen wieder zu Thränen rührte. Die Monologe im ersten und zweiten Aufzuge waren Meisterstücke, die ihm keiner nachmacht, namentlich im Affekte unerreichbar für andere.

Frau Wittich hatte für die erkrankte Charlotte Huhn, die prädestinierte Darstellerin antiker Plastik, die Rolle der Penelopeia übernommen, ein echtes Weib in weichen, frauenhaften Abrissen zeichnend. Inwieweit der Gattin des Odysseus etwas Heldenhaftes innewohnt, vermochte sie nicht zu zeigen, da ihre Töne nur für zarte Stimmungen hinreichten, es wäre immerhin möglich, dass hier eine andere Penelopeia ergänzen und weiter ausbauen könnte. Aber die Auffassung der Frau Wittich bot etwas in sich Abgeschlossenes, Ganzes, gerade weil der Gegensatz zwischen ihr und der ungebändigten Heldennatur des Gatten umso schärfer hervortrat. Wundervoll gelang ihr die erste Scene des zweiten Aufzuges mit ihren tiefergreifenden, abwechslungsreichen Stimmungsbildern, auch in der achten Scene (mit Odysseus) bot sie durchaus abgerundetes und schönes im Spiel wie Gesang.

Fräulein von Chavanne gab den Telemachos schauspielerisch und stimmlich mit ausserordentlichem Geschick und Können. Im grossen und ganzen haben die Damen-Tricotrollen künstlerisch nichts besonders Fesselndes an sich, und eine einzige linkische, unmännliche Bewegung würde genügt haben, die Illusion zu zerstören, dass wir ein „herrlich' Reis von Odysseus' Stamm" vor uns haben. Die Bühnenerscheinung der Dame, ihr sicheres Auftreten, ihr straffes Spiel und die ausgiebige, wundervoll flexible Altstimme zerstreuten alle jene Bedenken.

Damit wären die Hauptrollen abgethan. Anthes konnte als Hyperion einer Indisposition wegen nicht das geben, was er sonst zu bieten vermag, aber auch so zeigte er, dass er namentlich in den piano Stellen Töne von berückendem Wohllaut anzuschlagen versteht. Die Sterbescene „Ich segne dich, du schöne Frau, die mir das Sterben gegeben" sang er hinreissend schön. — Wachter war ein Eumäos, wie kein zweiter zu

finden sein wird. Seine Weise „Geschlechter kommen, Geschlechter gehen, gleich wie die Blätter im Walde" wirkten von dem des musikalischen Wohllauts vollen Basse getragen, prächtig; in den Augenblicken des Affekts (I, 3) bot sein ausgiebiges, kräftiges Organ herrliches. — Würdig fand sich Nebuschka mit dem alten Laertes ab, Greder und Bruns waren als Eurymachos und Antinoos im Spiel wie Gesang vortrefflich. Frl. Wuschkes Melantho behagte mir weit besser, als Frau Edels Despoina. Während Frl. Wuschke Ton und Gebahren der Buhlerin traf, während sich hier Cynismus mit bacchantischer Lust künstlerisch vollendet verband, schien sich Frau Edel von einer völlig unangebrachten Prüderie beeinflussen zu lassen. Das hiesse doch die Moralität zur Lächerlichkeit treiben, wenn sich eine Künstlerin genieren wollte, die wilde Leidenschaft auf der Bühne so darzustellen, wie es in den Intentionen des Tondichters liegt. Wie schon erwähnt, ist die Rolle der Despoina eine sehr bedeutungsvolle, — ihre Mission ist eine gewichtige; sie ist das dämonische Werkzeug der Rache eines Gottes, — und Frau Edel wird sich wundern, wenn sie später durch einen Einblick in „Odysseus' Tod" erfährt, wie unberechtigt ihre oberflächliche Auffassung der Despoina in der „Heimkehr" gewesen ist. — Die übrigen solistisch Mitwirkenden wurden ihrer Aufgabe in vollem Masse gerecht.

Ein besonderes Wort der Anerkennung verdient der Chor. Die Aufgaben, die ihm Bungert stellt, sind von ganz besonderer Schwierigkeit, und es hat Monde gewährt, bis eiserner Fleiss und hingebendes Studium den Stoff bewältigten. Aber der Lohn für die lange, mühevolle Arbeit blieb auch nicht aus. Man bot etwas auf unseren Bühnen noch nicht Dagewesenes. Im Vorspiel wirkten die Chöre der Freier, der Meergruss und das Ruderlied der Gefährten des Telemachos überwältigend, von unsagbarem Zauber getragen waren die Najadenchöre des ersten Aufzuges, heitere Ausgelassenheit beseelte die Hirtengesänge. Im letzten Akte leistete man in den Massenchören ein Meisterstück, um das jede grosse Bühne den Chor der Dresdener Hofoper beneiden kann. Hut ab vor dieser Leistung und vor dem, der sie einstudierte!

Die Regie lag in den Händen Mödlingers, der sich seiner schweren Aufgabe mit anerkennenswertem Geschick entledigte. Ich will die Mängel, die mir auffielen, zunächst berühren. Im dritten Aufzuge fehlte verschiedentlich in den Massen die richtige Bewegung. Waren auch die Gruppierungen gut und malerisch, so wirkten sie doch eben durch den Mangel an Aktion zeitweise als lebende Bilder. Dem ist leicht zu begegnen, indem man geeignete Personen — es können Schauspieler sein — unter die Gruppen mit der Weisung verteilt, hier durch Anregung für das nötige Leben zu sorgen. — Eine Klippe, um welche die Regie ferner nicht ganz herumkam, war der Seekampf zwischen dem Boote Telemachs und dem der Freier. Hier Ratschläge zu erteilen, würde zu weit führen, immerhin bleibt da vieles der Verbesserung anempfohlen. — Unnatürlich wirkte der Ölbaum nahe der Najadengrotte, in dessen Schatten Odysseus schlief. Bei dieser Darstellung muss sich jeder fragen: Sollte von den Hirten wirklich niemand den Schläfer, niemand die reichen Geschenke der Phäaken entdecken? Der Ölbaum muss niedriger sein, seine Zweige könnten den schlummernden Odysseus und seine Schätze teilweise verdecken. Und wenn dadurch der Ausblick auf das Meer und den Neriton zu sehr benommen würde, könnte man den Baum näher an die Grotte rücken. — Weiter: Im zweiten Aufzuge hören wir zwar im Orchester Tambourin und Kastagnetten, sehen aber weder bei Melantho noch bei Despoina diesbezügliche Bewegungen. Und da, wo Despoina mit den Kastagnetten agiert, hören wir nichts. — Dem Auftreten der Eurykleia (II, 3) und der nachdrängenden zwei Freier mit ihren Buhlerinnen fehlt jede natürliche Bewegung. „Die Schwelle ist heilig, ihr schändet das Haus!" —, mit diesen Worten wirft sich Eurykleia den Eindringlingen entgegen, diese stossen die Alte dann zurück und schaffen sich gewaltsam Eingang zur Königin. Von dieser Situation erhält der Zuschauer kein Bild, da ist alles steif und unnatürlich. — Das Vorspiel zum zweiten Aufzuge (Freierbacchanal) war in den zweiten Akt hineingezogen und hinter der Scene gesungen. Wohlan, wenn es einmal durchaus notwendig ist, dass die Verwandlungsmusik fortfällt, will ich's gelten lassen; besser wäre es, wenn man die Sache so aufführte, wie es der Meister vorgeschrieben hat, wenn diese gerade so ausserordentlich charakteristische, dramatisch be-

deutsame Verwandlungsmusik nicht dem Blaustift zum Opfer fiel — — Das sind mehr oder minder persönlicher Anschauung entsprungene Bemerkungen, welche die grossen Verdienste der Regie in keiner Weise beeinträchtigen sollen.

Die Dekorationen wirkten grossartig, sowohl die Preller-Landschaften wie namentlich das nach Schliemann-Ausgrabungen angefertigte Frauengemach der Penelopeia. Auch die Beleuchtungseffekte glückten wunderschön.

Und nun mit einem letzten Worte zur Kapelle und zu ihrem genialen Leiter, Generalmusikdirektor Hofrat Ernst Schuch! Ein Brief des Generaldirektor Graf Seebach überhebt mich der Anwendung eigenen Lobes: „Mein lieber Herr Generalmusikdirektor! — Ich habe Ihnen schon gestern unter dem tiefen Eindrucke, den die Aufführung des Bungertschen Musikdramas „Odysseus' Heimkehr" auf mich gemacht, in wenig Worten meinen herzlichsten Dank für diese glänzende künstlerische That der Kgl. Hofoper ausgesprochen. Heute ist es mir eine angenehme Pflicht und eine aufrichtige Freude, meinem Danke einen erweiterten Ausdruck zu geben. In erster Linie gilt mein herzlichster Dank natürlich Ihnen, dessen kraft- und zielbewusster Initiative die Kgl. Hofoper dieses neue Blatt in ihrem Ruhmeskranze zu verdanken hat. Aber mit dieser rühmlichen Initiative wäre nichts geholfen gewesen, wenn Sie nicht Ihre ganze künstlerische Persönlichkeit für die glänzende Durchführung der unternommenen fast unüberwindlich schweren Aufgabe eingesetzt hätten. Freilich wussten Sie, was Sie und vielleicht nur Sie wagen konnten. Zur siegreichen Durchführung einer so gewaltigen künstlerischen Aufgabe bedarf es nicht nur eines genialen Führers, es bedarf dazu auch einer im höchsten Masse kunstgeübten und was noch mehr sagen will, in höchstem Masse kunstbegeisterten Künstlerschar. Ich meine damit nicht nur die ausgezeichneten Solistinnen und Solisten der Kgl. Hofoper, von denen jeder Einzelne sein Bestes hergegeben hat und auf dem stolzesten Gipfel seines künstlerischen Könnens stand, ich meine vor allem auch die drei grossen Körperschaften, die mit erstaunlicher unermüdlicher Hingebung an dem grossen Werke mitgearbeitet haben, die musikalische Kapelle, den Hoftheater-Singechor und das gesamte technische Personal. Ich meine ferner Ihre nächsten Mitarbeiter und Mitstreiter, die Chordirigenten, die Korrepetitoren und den Regisseur der Vorstellungen. Ihnen allen gilt mein herzlichster und wärmster Dank. Ihnen allen bitte ich Sie in meinem Namen zu sagen, was es mich heute Ihnen zu sagen drängt, dass eine künstlerische That, wie die gestrige Aufführung, mich immer von neuem mit freudigem Stolz die Ehre empfinden lässt, an der Spitze eines solchen Kunstinstituts zu stehen. Mit der nochmaligen Versicherung meines wärmsten Dankes bin ich Ihr Sie aufrichtig hochschätzender Graf Seebach, Generaldirektor der Kgl. Hoftheater."

Wohl dem Institute, das einen Leiter besitzt, dem solch herzliche Worte des Dankes zur Verfügung stehen und der auch mit ihnen angesichts solcher grossen Thaten nicht zurückhält.

Max Chop.

Die Musteraufführung des Nibelungenringes am Berliner Opernhaus.

Von Robert West.

Zweiter Tag: Siegfried.

„Ausverkauft" war wiederum die Signatur auch des dritten Abends. Kaiser und Kaiserin wohnten in der kleinen Hofloge der ganzen Vorstellung bei, mit ihnen war die Prinzessin Friedrich Karl und der Prinz von Coburg erschienen. Das Haus bot wiederum einen überaus festlich-glänzenden Anblick. Neben manchen noch zu erörternden Schattenseiten wies diese Siegfried-Vorstellung vor den voraufgegangenen Aufführungen den bedeutenden Vorzug grosser Stilreinheit und Harmonie der Einzelleistungen unter einander auf.

Wie schon äusserlich auf dem Theaterzettel erkenntlich, hatte dies seinen Grund in der Besetzung von vier Hauptrollen durch Bayreuther Künstler, denen sich als weiterer Gast Otto Schelper in jeder Hinsicht ebenbürtig anreihte. Der schöne Gesamteindruck dieser sich wunderbar ergänzenden, vorzüglichen Leistungen wurde lediglich durch die geschmacklos und widrig aufdringliche Verkörperung des Mime während der ersten beiden Akte leider gestört; ich werde darauf noch zurückkommen. Hingegen boten die Scenen des Wanderers mit Alberich, Erda und Siegfried musikalische Genüsse reinster und schönster Art. Das Hauptinteresse des Abends ruhte auf dem Vertreter des jung. Siegfried, Herrn Wilhelm Grüning aus Hamburg. Wie deutlich ersichtlich, war Herr Grüning eifrig bemüht, die Fesseln, welche ihm während der diesjährigen Festspiele der Bayreuther Zwang angelegt hatte, abzuschütteln und sich auf der Bühne freier und ungebundener zu geben. Dies gelang ihm denn auch, unterstützt von seinem glücklichen Naturell und seiner sympathischen Erscheinung über alles Erwarten gut. Nach dem ersten Akte schon jubelte ihm das Publikum enthusiastisch zu. Mir persönlich gefiel Herr Grüning in den folgenden Akten und am Götterdämmerungsabend weit besser. In den ersten Scenen mit Mime verfiel er viel zu oft in einen platten und nüchternen Sprechton, wohingegen er sich im zweiten Akte und besonders in der Schlussscene mit Brünnhilde zu bedeutender gesanglicher Höhe aufschwang. Die Schmiedescene gelang ihm darstellerisch vortrefflich; nur störte ein gewisses Hinaufziehen und Dehnen der Töne sehr. Die kindlich gemütvollen Accente der Waldscene stehen Herrn Grüning ebenfalls vollauf zu Gebote, und nicht minder glücklich wusste er die Grundstimmung der grossen Liebesscene zu treffen und zu wahren. Ich wüsste, ausser Alvary, zur Zeit kaum einen zweiten Darsteller, der die Siegfriedgestalt so glücklich und treffend zu verkörpern imstande ist, wie Grüning. Durch sein ungestümes Gebahren beim Schwertschmieden wäre fast ein Unglück entstanden: bei den Worten „Her mit den Stücken, fort mit dem Stümper!“ flog ein Stück des Schwertes Herrn Grüning aus der Hand und ins vollbesetzte Orchester hinein, glücklicherweise aber ohne Schaden anzurichten. Neben der absoluten musikalischen Sicherheit des Sängers berührten mich zahlreiche textliche Versehen, z. B. zweimal „gierig“ für „tückisch“ usw. ganz auffallend. Frau Gulbranson (Brünnhilde) schien sich an diesem Abend für die bevorstehenden Strapazen ihrer Riesenrolle in der „Götterdämmerung“ zu schonen. Die Stimme klang im Vergleich zum vorausgehenden Walkürenabend auffallend matt. Ihre Darstellung hingegen war in jedem Zuge gross und edel und im Verein mit dem Spiel des Herrn Grüning von überaus harmonischer Wirkung. Im Gegensatz zu Bayreuth, wo der rote Mantel auf dem Lager liegen blieb, behielt Frau Gulbranson diesen um; das grelle Rot stört aber den Eindruck, welchen wir von dem „traurigen Weib ohne Schutz, ohne Schirm, ohne Trutz“, der keuschen Himmelsjungfrau empfangen sollen, ganz empfindlich. Zudem trug Siegfried am folgenden Abend, zu „neuen Thaten“ ziehend, einen Mantel von kirschfarbenem Rot, während Brünnhildens Gewand von ausgesprochenem ziegelrot gewesen war. Bis zu dem leidenschaftlich abwehrenden „Kein Gott nahte mir je!“ blieb Brünnhilde seltsamerweise auf ihrem zwischen mächtigen Baumwurzeln sich hohlenden Lager wie in einer Wellenbadschaukel sitzen; anstatt sich, wie vorgeschrieben, bei der Stelle „Heil euch, Götter! Heil dir, Welt!“ feierlich hoch aufzurichten, beharrte Frau Gulbranson in dieser seltsamen halb liegenden Stellung, dadurch nur ganz einseitig an die „träumende Maid“ gemahnend.

Den Wanderer sang wiederum Herr Perron. Was dieser Künstler mit der viermaligen Wiedergabe der gesamten Wotanpartie in Bayreuth, einer gleich darauf folgenden Wiederholung in Dresden und der jetzigen Aufführung in Berlin geleistet hat, ist wahrhaft erstaunlich und bewundernswert. Ebenso begreiflich ist es, dass sich bei ihm bereits deutlich die Spuren stimmlicher Ermüdung gezeigt haben, jedoch nicht in dem Masse, wie bei dem kriegerischen Gott der „Walküre“. Perrons Wanderer stand, wie sein Wotan am Vorabend, weit über jenem, seine physischen Kräfte übersteigenden. Lediglich die Scene mit Mime giebt mir zu Ausstellungen Anlass. Perron ist für sie zu pathetisch; er verfügt nicht über jenen Humor, der den wandernden Gott bewogen hat, in Mimes Höhle einzukehren und sein heiteres Spiel mit ihm zu treiben. Von imponierender Grösse hingegen war die majestätische Ruhe, welche er dem Wüten des dämonischen

Zwerges vor Neidhöhle entgegensetzte, vollends den Höhepunkt nicht nur der Perron-schen Leistung, sondern wohl auch zugleich des ganzen Siegfriedabends bildete die Walaszene des dritten Aktes. Dank der von Weingartner überaus diskret gehaltenen Orchesterbegleitung kam hier Perrons herrliches Organ und vollendet schöner Vortrag zu voller Wirkung.

Eine weihevollere Interpretation der Erda, als durch Frau Schumann-Heink, ist schwerlich denkbar. Der mystische, verschleierte Klang ihres herrlichen Altorgans lässt uns ihre Wala als eine jener geheimnisvollen Urkräfte erscheinen, von denen Mephisto sagt:

> „Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,
> Um sie kein Raum, noch weniger eine Zeit,
> Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
> Die Mütter sind es."

Nicht weniger wurde Perron den Anforderungen seiner letzten Scene mit Siegfried gerecht. Bis zu dem verhängnisvollen Zornesausbruch „Fürchte des Felsens Hüter" entzückte Perron durch den wunderbar weichen, resignierten Ton, den er dem Göttersprössling gegenüber anschlug, erschütternd und tragisch wirkte sein Abgang.

Für die beiden Alberichscenen im „Siegfried" ist Otto Schelper der rechte Mann; während er dem göttlichen Wanderer gegenüber durch markige Tongebung, Leidenschaftlichkeit des Spiels und dramatische Wucht der Accente imponierte, wusste er der Zankscene mit Mime nicht minder die erforderliche charakteristische Schärfe zu geben. Herrn Liebans Mime hat mir offen gestanden, den ganzen Abend oder doch wenigstens die ersten beiden Akte verdorben. Ohne Zweifel ist Herr Lieban neben Sebastian Hofmüller in Dresden und Rüdiger in Mannheim zur Zeit der beste Mime der deutschen Bühne, aber es fehlt ihm leider die echte Künstlernatur, die sich bescheiden und massvoll in dem Rahmen des Gesamtkunstwerkes hält. Herr Lieban ist Virtuose in seiner Art und kann garnicht mehr umhin als enfant gâté der Berliner Opernbesucher bei jeder nur irgendwie günstigen Gelegenheit, sein liebes „Ich" in den Vordergrund zu stellen. Ich anerkenne ja gerne die äusserst fein ciselierte Ausarbeitung der Mimepartie durch Herrn Lieban, kann aber daran nichts wahrhaft Künstlerisches entdecken, ebensowenig wie an seinem arg karikierten David in den „Meistersingern". Mime ist kein Possenreisser oder Hanswurst, sondern ein Dämon, in seinem Äusseren zwar weniger finster und grauenvoll geartet, wie sein Bruder Nachtalberich, aber immerhin in seinem egoistischen und verderblichen Sinnen und Trachten durchaus ernst zu nehmen und dementsprechend auch aufzufassen und zu verkörpern. Dass Herr Lieban bei zahlreichen seiner widerlich-aufdringlichen Mätzchen trotzdem die Lacher auf seiner Seite hatte, darf bei der Kritiklosigkeit des modernen Theaterpublikums nicht Wunder nehmen.

Den wilden Wurm Fafner verkörperte Herr Mödlinger stimmlich in wuchtiger und höchst naturalistischer Weise. Entzückend sang Frau Herzog die schwierigen Gesangsstellen des Waldvogels. Mit dem Orchester war ich an diesem Abend weniger zufrieden, es wurde vielfach recht unrein gespielt und geblasen. Den schärfsten Tadel fordert aber die höchst nachlässige und unsaubere Ausführung des grossen Hornsolos auf der Bühne im zweiten Akte heraus; wie ich nachträglich erfuhr, war der Bläser, ein älteres Mitglied des Hoforchesters, an dem Abend körperlich sehr indisponiert, wollte sich aber trotzdem durch keinen jüngeren Kollegen vertreten lassen. Das Publikum verhehlte seinen Unwillen über diesen Zwischenfall nicht. Auch an der Regie fand ich mancherlei auszusetzen, völlig missglückt war der Drachenkampf, bei dem besonders drei dicke Seile, an denen der Wurm von oben her dirigiert wurde, störend und illusionswidrig wirkten. Auch die Schmiedescene muss an Prägnanz und Wahrscheinlichkeit noch gewinnen, „der frohen Funken, wie freu' ich mich" konnte übrigens Siegfried mit Fug und Recht sagen, nahmen dieselben doch zeitweise eine Grösse und Lichtintensität an, dass man gezwungen war, den Blick von der Bühne abzuwenden. Glücklicherweise wurde dem Übel durch Abstellung des elektrischen Stromes bald abgeholfen, man hätte fast glauben können, ein Experiment mit Geisslerschen Röhren oder dergleichen vor sich zu haben. Dekorationen und Kostüme waren diesmal zwar nicht neu, aber doch immerhin ge-

schmackreich und stilvoll gehalten. Der Wanderer erschien mit einem weissen Bart, eine Bayreuther Neuerung, die ich gerne gutheissen will, viel lieber wenigstens, wie die Absurdität ebenfalls am voraufgehenden Abend, Wotan mit einem Schwert umgürtet auf der Bühne erscheinen zu lassen.

Dritter Tag: Götterdämmerung

Nach eintägiger Ruhepause fand der erste Cyklus mit einer Aufführung der „Götterdämmerung“ seinen Abschluss. Die gewaltige Schlusstragödie des Nibelungenringes übte auf das vollbesetzte Haus einen tiefen und nachhaltigen Eindruck aus, wenngleich auch die künstlerische Qualität dieser Vorstellung durchaus nicht auf dem hohen künstlerischen Niveau der vorangegangenen Abende stand. Ausser mannigfachen anderen hinderlichen und störenden Faktoren, die zu besprechen ich mir noch vorbehalte, war es wohl hauptsächlich die Leistung der Trägerin der weiblichen Hauptrolle, die den Schlussabend nicht zu der schönen harmonischen Gesamtwirkung seiner Vorgänger gelangen liess. Frau Gulbransons Stimme reichte für die Räume des Kgl. Opernhauses absolut nicht aus. Die unverkennbar hohe Intuition litt unter dem stimmlichen Manko ganz empfindlich. Die Brünnhilde der „Götterdämmerung“ gehört nicht zu den Wagnerschen Frauengestalten, wie Sieglinde oder Isolde, bei denen eine vollendete Darstellung und ein hochbedeutsames geistiges Erfassen und Durchdringen des Charakters, falls sie in höchster Potenz, wie bei einer Sucher oder Adiny, vorhanden sind, den Mangel an der erforderlichen Tonfülle schliesslich übersehen lässt. Die gewaltig dramatischen Scenen des zweiten Aktes und vor allem die grosse Schlussscene erfordern in erster Hinsicht Stimme, glänzende und sieghaft ausdauernde Mittel à tout prix. Bei Frau Gulbranson mag das Organ für Bayreuther Verhältnisse wohl ausgereicht haben, für Berlin war aber das Missverhältnis zwischen Können und Wollen, ähnlich wie bei Perron im zweiten Walkürenakte, ein zu grosses, offenbares und empfindlich störendes. Die vielen geistreichen Einzelheiten und Nuancen vermochten mangelnde Wucht und Pathos in dieser auf höchstem Kothurn einherschreitenden Partie nicht zu ersetzen. Auch der Darstellung fehlten bisweilen die Züge imposanter, marmorner Ruhe, die mit der wilden Leidenschaftlichkeit Brünnhildens zeitweilig so schön und wirksam kontrastieren. Frau Gulbranson bayreutherte hie und da recht kräftig, so improvisierte sie z. B. nach den Worten „Wer bietet mir nun das Schwert, mit dem ich die Bande zerschnitt?“ einen kleinen höchst komischen Steeplechase rund um die Bühne, der mehr an ein gefangenes Wiesel, denn an Brünnhilde gemahnte und mir gänzlich unmotiviert und lächerlich erschien. Herr Grüning gefiel mir als Siegfried ausnehmend gut. „Liebt ich von je seine lichte Art“, so erschien mir sein „Held Siegfried“ noch als eine wesentliche Steigerung gegen seinen „Waldknaben Siegfried“. Das liebenswürdig ungezwungene Wesen seines Spiels, seiner jugendfrischen Erscheinung, wie seiner ausgezeichneten Sangesmanier mussten ihm von vornherein auch an diesem Abend die Symphathien der Zuhörer sichern. Der Höhepunkt seiner Leistung bildete die meisterlich gelungene Erzählung des dritten Akts („Mime hiess ein mürrischer Zwerg“), die Grüning trotz ihrer hohen und exponierten Lage durch eine glückliche Mischung der Stimmregister spielend und mühelos überwand, und im Anschluss daran Siegfrieds Tod, es waren wahrhaft ergreifende Töne, die der Künstler für die erschütternde Sterbescene fand. Den düsteren Helden der Götterdämmerungstragödie, den finsteren Albensohn Hagen, verkörperte Herr Mödlinger äusserlich und darstellerisch äusserst charakteristisch; mit seinem Gesang hingegen war ich weniger einverstanden. Herr Mödlinger presst die einzelnen wuchtigen Töne seines dunklen Bassorgans durch die Zähne und beraubt sie dadurch selbst ihrer Tragfähigkeit. Zudem scheint er beständig zu schwanken, ob er einen Ton gedeckt oder ungedeckt zu nehmen habe, wodurch seine Stimme ins Flackern gerät; dieses Übel machte sich besonders auffallend bemerkbar bei dem Mannenaufruf des zweiten Aktes. Dass dem Künstler einige hohe F seiner überaus anstrengenden Partie misslangen, will ich ihm nicht weiter anrechnen. Gunther und Gutrune waren durch Herrn Fränkel und Frl. Hiedler vertreten; beide Darsteller trugen indessen wenig dazu bei, das Interesse an ihren nicht gerade dankbaren Partien zu erhöhen, wenn man

Guras ergreifende Darstellung des unglücklichen Gibichungenkönigs gesehen hat, muss einem der Gunther des Herrn Fränkel entsetzlich ledern vorkommen. Die Partie hätte doch zum mindesten bei dieser festlichen Gelegenheit Herrn Bulss oder Herrn Bachmann gebührt. Der Alberich fällt in der Götterdämmerung gegen den vorhergehenden Abend an Bedeutung zu sehr ab, als dass selbst ein Künstler, wie Schelper, mehr wie eine vorzügliche deklamatorische Leistung daraus machen könnte. Zu den Höhepunkten des ersten Aktes gehörte unzweifelhaft die ausgezeichnete Interpretation der Waltrauten-episode durch Frau Götze. Ihr schönes Altorgan und durchreifter Vortrag glänzten in der grandiosen Schilderung der Weltbrandrüstung im hellsten Lichte, zuvor hatte sie bereits die erste Norn in der einleitenden Scene des Vorspiels gesungen, um deren treffliches Gelingen sich auch noch die Damen Herzog und Rothauser (zweite und dritte Norn) verdient gemacht hatten. Das Rheintöchterterzett, wie im „Rheingold“ aus den Damen Herzog, Rothauser und Deppe zusammengesetzt, bestach wieder durch Intonationsreinheit und Klangschönheit besonders in der ersten und zweiten Stimme. Das Orchester musste leider wieder der gleiche Vorwurf treffen, wie im „Siegfried“, hierüber an anderer Stelle! Die neuen Dekorationen vermisste ich in der „Götterdämmerung“ schmerzlichst. Die Landschaft des dritten Aktes „Wildes Wald- und Felsenthal“ ist dringender Renovierung besonders bedürftigt. Das Hereinbrechen des Weltunterganges wurde in der herkömmlichen Weise durch ein in Flammen aufgehendes die letzte Götterversammlung darstellendes Tableau höchst wirkungslos dargestellt. Dieses schwierige Problem harrt entschieden noch seiner Lösung. Unbegreiflich ist es mir, dass man angesichts dieses scenischen Vorganges, der doch den sogen. Ragnarök, den grossen alles in seinen Flammen vernichtenden Weltbrand der germanischen Mythologie darstellt, Männer und Frauen auf der Bühne ruhig der Katastrophe zuschauen lässt, mit dem sündigen Göttergeschlecht muss doch zugleich auch der Mensch zu Grunde gehen, der zu jenem gebetet hat. Erst aus den alles verzehrenden Flammen, aus der Asche der alten morschen Heidenwelt, erhebt sich dann, dem Vogel Phönix gleich, die neue, geläuterte, bessere Welt der Liebe — die christliche.

Am Schlusse der Vorstellung erhob sich wiederum tosender Beifall. Dessen ungeachtet hob sich der Vorhang nicht wieder. Kaiser und Kaiserin hatten auch dieser Aufführung bis zum Schlusse beigewohnt. Nach dem ersten Akte dekorierte der Kaiser Herrn Weingartner eigenhändig mit dem roten Adlerorden. Ein Schlusswort über weitere Einzelheiten und den Gesamteindruck, wie die Bedeutung der Berliner Nibelungen-Aufführung behalte ich mir für die nächste Nummer vor. (Fortsetzung folgt.)

Lenau und die Musik.

Eine Studie von George Armin

(Schluss.)

Lenau kehrt zu „Remo“ und „Heloise“ zurück, er findet den ersteren nicht mehr als den Typus eines deutschen Charakters wieder, das Gesicht seines Bruderfreundes ist glatt rasiert, geschmeidig flach, wie seine Seele geworden. Noch glaubt der Dichter nicht an das Entsetzliche, aber seine Ahnungen, dieses verderbliche Erbteil seiner zu straff gespannten Natur, verfolgen ihn und lassen nicht eher ab ihn zu verfolgen, bis der schändliche Verrat an Braut und Freund, an Treue und Glauben ihm grell in die Augen springt. Der Sturm des Lebens hat ihn brechen wollen, die letzten schattigen Zweige liegen zerbrochen und zerstreut am Boden, aber der ungeheure Wille, dieses Ganze als ein erschreckendes Traumgespenst zu erblicken, hält den gebrochenen Mann. O noch lebt sie ja, Heloise, jenes Mädchen des reinsten Seelenadels, jenes Weib, bei dessen Gedenken das bittere Wort des düsteren Dänenprinzen zu Schanden wird. Auf dem Hinwege zu ihr tritt ihm ein böses Omen entgegen, er findet Da Ponte, den Dichter des

„Don Juan“ und den heiteren Zeitgenossen Mozarts in einer Strassenecke dem Hungertode nahe. In den letzten Tagen befand sich ganz New York in einer blutrünstigen Revolution, man schoss, steckte öffentliche Gebäude in Brand, ermordete Männer und Weiber (besonders deutscher Nation). Es war ein Bild trostloser Art, das wiederum zu der bevorstehenden Katastrophe Lenaus den treffendsten Hintergrund gab. Beim Anblicke Da Pontes brechen neue, unheilbare Wunden auf, und er, der nie ein Freund Mozarts gewesen, spricht begeistert von diesem Genie, schlürft trunken die letzten Worte Da Pontes ein, des alten Italieners, der so viel Mädchen geküsst, mit Fürsten gespielt, den „Don Juan“ gedichtet, in Amerika Pfefferduten gedreht und jetzt gebrochen, einsam wie ein sterbender Hund in einer Strassenecke Amerikas dalag. Deutschland — Mozart — Kunst, Musik — es war zu viel für ihn, der in dieser ganz brustkranken Zeit nichts als planloses Handeln der Natur, bestialisch denkende Menschen empfunden!

Im engen Geleite böser Ahnungen betritt er die Schwelle des Hauses. Man hat ihn zu einer Feier eingeladen. Mr. Bennet, der grosse Kunstfreund, hat seine Tochter Heloise Coeleste zum Genie stempeln wollen, er hat in seinem Ehrgeiz die Nerven des kaum 16jährigen Mädchens wie die Saiten eines kunstreichen Instrumentes spannen wollen, um darauf der verblüfften Mitwelt und der geladenen Gesellschaft Proben seiner Kunstfertigkeit abzugeben. Er spannte zu straff, die Saite riss und die reizende Heloise, jene seltene Mischung von Klugheit und Weiblichkeit, nahm einen blöden Narren, einen jener Lords, deren ganze Existenz von der Erbschaft der Verwandten abhängt, deren schlotternder Gang ein durchgeweichtes Rückgrat verrät. Diese Handlung einer so frühgebornen Selbständigkeit war nichts anderes als der Schrei einer von Narrenhänden gequälten Seele. Es war das trotzige Aufbäumen eines Charakters gegen alle gekünstelte und grossgezogene Manier, berühmt zu machen und zu werden. Und er, der aus des Urwaldes furchtbarer Einsamkeit und Grausamkeit sich an dem Busen dieses herrlichen Weibes auszuruhen gedachte, er, dessen Freundschaftsideal ein Bube mit frecher Hand zersplitterte, fühlte hier zum erstenmale im Anblicke dieses unersetzlichen Verlustes, dass etwas mit ihm geschehen war, das auszudenken, die Kraft seiner Vernunft nicht vermochte. Schwüle, albdrückende Gewitterwolken zogen am Horizonte vorüber, es fehlte der zündende Blitz, der erlösende Erguss. „Da fiel Lenaus Blick auf eine Violine im untersten Fache des Glasschrankes . . . . Wie der Blitz auf seinen Ableiter, so stürzte Lenau auf das Instrument. Er that ein paar Probegriffe, dann fing er zu phantasieren an . . . . Er begann einen breiten, heroischen Satz, schwebend, wie ausgebreitete Adlerflügel, hoch in der Höhe. Er zog Töne von hinreissender Beredsamkeit, es war Schmerz darin, aber der Schmerz eines Demosthenes um die schönste Weltrepublik. Nicht lange deklamierte er so. Dieser erste volle Trunk der musikalischen Seele gethan, schöpfte sich gieriger, wilder. Bald hackten sich kurze, scharfschnäblige Triolen in die breite Prometheusbrust des Eingangssatzes ein, und die ehrbar schöne Weltordnung der Antike zertrümmerte romantischen Galgen- und Zwielichtsgeröpel. Auf einmal war der Jammer entschieden; in einem humoristisch verzweifelten Tremolo sprang's wie ein Pudel — ein wohlbekannter Pudel — in die vier Saiten und apportierte dem olympischen Griechenland bulgarisches Zigeunergesindel. Schneller jagt Aprilschnee sich mit Aprilsonne nicht, als Glucks Stil in eine Phantasie nach dem Rakoczymarsch umsprang. Als Celeste diese Rhythmen hörte, bedeckte sie ihr Antlitz mit beiden Händen und sank knieend in den Schoss der Mutter. Der spornklingende Kriegsgesang jagte über sie hin, unaufhaltsam. In diesen Klängen atmete Lenau Heimatluft. Schenkenlustige Tänze wirbelten, türkische Krummsäbel und ungarische Pallasche klirrten, man sah das Schlachtfeld der Völker, das Schlachtfeld der Herzen, denn immer weinte es in jenen herzzerreissenden Molltönen dazwischen und am Horizont des Kriegsgetümmels stand verlassene Liebe.“

Mit Musik betrat er das so mächtig leuchtende Land, mit Musik verliess er es. Wie der junge Mensch lachend der goldenen Zukunft entgegenträumt und auf seiner Erdenfahrt nichts bestätigt findet, wovon er geträumt, wie er als abgewirtschaftetes Wesen trostlos vor- und rückwärts blickt, so kehrt unser Dichter der jungen Erde den Rücken. Wohl gab ihm ein Gott zu sagen, was er leide, während der Alltagsmensch in seiner Qual verstummt, aber selbst das Geschenk der Gottheit, die Musik und die Poesie ver-

mochten es nicht, das Schicksalsrad von seiner in den Abgrund rollenden Fahrt aufzuhalten. „Apollo ist Gott der Musen und der Ärzte zugleich“, sagt R. Schumann. Aber Schumann und Lenau haben diesen Arzt nicht gekannt. Der Irrsinn zerstörte sie beide.

Ja, nicht die Musik in ihrer Mystik und Offenbarung vermochte Licht in die verworrene Seele des Dichters zu giessen, sie bildete vielleicht gerade den schuldbarsten Faktor, dass sich die Gedanken in immer verzweifelt schärferer Form zuspitzten. Wer aber giebt uns hier die Lösung dieses Lebensrätsels, in der ein Mensch von blendendem Geist und tiefem Gemüt im Drange nach Wahrheit und Friede nichts als Jammer und den Wahnsinn findet? Andreas Wellen, der genialste Charakterkopf Wilhelm Raabes, hätte es vielleicht vermocht, wenn er nicht an die kahle Wand seines Sterbezimmers die Worte des Olympiers gezeichnet hätte:

Sei gefühllos!
Ein leichtbewegtes Herz
Ist ein elend Gut
Auf der schwankenden Erde

Musikalische Reminiscenzen-Jägerei.

Eine kritische Plauderei von Max Chop.

(Schluss.)

Noch eine Gedankenverwandtschaft sei hier erwähnt, der man als „wandernder Melodie“, wie Tappert sagt, unendlich oft in der Musiklitteratur begegnet. Ich meine das bekannte Thema:

Das haben wir, um nur einige Beispiele anzuführen, 1) als prunkvolles erstes Thema im Kretschmarschen „Folkunger-Marsch, 2) im „Lohengrin“ (II. Aufzug, 2. Scene) zu Elsas Worten. „Durch euch (Lüfte) kam er gezogen“, 3) im Kaisermarsch von Rich. Wagner als Anklang, 4) im II. Teil der Lassenschen Faustmusik (Euphorion Chöre „Heilige Poesie, himmelan steige sie“, 5) in einem Philipp Emanuel Bachschen Orchesterstück, 6) in Kistlers Festmarsch: „Deutschland hoch!“ — Daneben steht der unter dem Titel „Liebesbrief-Polka“ erschienene Gassenhauer „Ich liebe dich so tief, — so tief, — so tief!“ Ja, ja! „So tief“ kann ein Motiv oder Thema herunterkommen. — Glockenthema im „Parsifal“ und „Fatinitzamarsch“ — Faustchöre und „Liebesbriefpolka“.

Kistler hat in der Einleitung zum III. Aufzuge seiner „Kunihild“ ein Thema durchgeführt, das aus „Lohengrin“ jedem bekannt ist. Hier stelle ich sie beide nebeneinander

Damit sei die Reminiscenzen-Jagd abgeschlossen und für unsere armen Meister und Tondichter „Schonzeit“ proklamiert. Ich hätte noch mehr „zur Strecke“ bringen können, denke aber, das Angeführte genügt. Man gerät zu leicht in die Kleinlichkeit hinein. — Es giebt eine grosse Anzahl volkstümlicher Komponisten (Schreiner, Conradl u. a.), die in ihren Potpourris über Volks-, Studentenlieder und Opernmelodien mit grossem musikalischen Geschick starke Anklänge zwischen zwei, meist in der Stimmung diametral

einander gegenüberstehenden Themen zu Übergängen benutzt haben. Diese Gegenüberstellung wirkt ebenso hochkomisch, wie für den Musiker frappierend, man kann da ohne Worte manches erfahren.

So anregend und vergnüglich ein solches Suchen nach Anklängen unter Umständen sein mag, ebenso verderbliche Früchte kann es da reifen lassen, wo die Engherzigkeit sich keinen weiteren Aufschluss über die Ursachen derartiger Übereinstimmungen giebt, sondern den Anklang als Talentlosigkeit des Tondichters an den Pranger stellt. Und das thun viele Recensenten, die das Herabreissen des Komponisten, das Amusement des Lesers auf ihre Fahne geschrieben haben.

Professor Heinr. Ehrlich sagt: „Kein grosser Künstler steht als vereinzelte Erscheinung da, sondern nur als Vertreter einer Richtung.“ Lobe äussert sich auf die Frage, worin die Originalität in der Tonkunst bestehe, „in nichts anderem, als in der neuen Kombination des Dagewesenen.“ — Das führt uns dem Grunde zu jenen Übereinstimmungen näher. Absolut neue Objekte für die Darstellung zu finden, ist unseren Tondichtern unmöglich, es sind und bleiben eben die tiefsten Gefühle und Leidenschaften des Menschenherzens, das sich in Ewigkeit nicht ändert, ebensowenig wie seine Stimmungsprodukte. — Eine weitere Frage würde nun dahin gehen: Ob in der äusseren Form solcher zum Ausdruck zu bringenden Herzensempfindung oder Leidenschaft etwas durchaus Neues, durchaus Originelles geboten werden könnte. Auch das halte ich nicht für möglich. Das Gerippe einer Periode, mag sie aus vier, acht oder zwölf Takten bestehen, macht den Gedanken weder neu noch alt, weder schön noch hässlich. Ebensowenig dürfte es gelingen, durch die Zahl etwas Neues zu erzeugen. Vom durchgeführten einzelnen Motivgliede an bis zu sieben verschiedenen Motiven in der achttaktigen Periode sind alle Gestaltungsmöglichkeiten bereits vorhanden. Es handelt sich hier eben um Gesetze der logischen Bildung des Einzelgedankens, die sicherlich niemand aus der Musik gebannt wissen will, wenn diese Kunst nicht den Anblick eines verrenkten, das Schönheitsgefühl beleidigenden Körpers machen und damit auf seinen Namen verzichten soll. — Die dritte Frage wäre die, ob absolute Originalität in der tonischen und rhythmischen Gestalt der einzelnen Motive möglich wäre. Diese Möglichkeit rundweg abzuleugnen, könnte unter Umständen gefährlich werden. Das ist aber gewiss, dass, wo man auch in den neuesten Werken auf den Toninhalt der einzelnen Stimmen, des einzelnen Taktes blickt, man nur äusserst selten einem Motive begegnen wird, das als wirklich neu erfunden bezeichnet werden darf. Zum grössten Teile ist alles bereits dagewesen, also nur neu aufgetischt. Für einen Musikbelesenen und einen in der Litteratur Bewanderten ist es ein Leichtes, aus Beethoven, Berlioz, Schumann, Wagner, Liszt Motive vorzulegen, deren Gegenstücke sich bereits bei Bach, Händel oder Gluck finden. Man vergleiche die grosse Ähnlichkeit zwischen Mozart und frühem Beethoven, zwischen Mozart und Cimarosa, Beethoven und Cherubini, Weber und Wagner, Marschner und Lindpaintner. Das bestätigt eben alles wieder den Lobeschen Satz, dass Originalität neue Kombination alten Stoffes, Komposition aber weiter nichts bedeutet als das, was das Wort besagen will: Zusammensetzung bestehenden Materials zu neuen Mischungen und Verbindungen. Wer diese Verbindung am geschicktesten herstellt, also so, dass man auf den ersten und dritten Blick nicht die Quelle erkennt, den nennt die Welt im freien Sinne originell.

Und nun von diesem Gesichtspunkte aus noch einmal zurück zur Reminiscenz, deren Betrachtung auf die Frage nach der Selbständigkeit, der Originalität führen muss. Unter der Voraussetzung, dass der Leser den bisherigen Folgerungen seine Zustimmung nicht versagte, muss er auch zu dem Schlusse kommen, dass Anklänge, wie die meisten der oben angeführten, nicht als Zeichen der Unselbständigkeit, als Mangel an Kombinationsgabe auszulegen sind. Wer aus der Primanerzeit her die Kapitel von Kombination, Permutation und Variation nicht ganz vergessen hat, wird dem ohne Bedenken beipflichten. Dass bei solchen musikalischen Kombinationsaufgaben, bei der Komposition, an deren Lösung eine unbegrenzte Anzahl befähigter und nicht befähigter Köpfe arbeiten, selbst bei der Vielgestaltungsmöglichkeit des vorhandenen Materials gleiche oder sich ähnelnde Ergebnisse zutage gefördert werden müssen, steht ausser Zweifel. — Und hierzu gesellt sich noch als ein sehr wichtiges Ding die Belesenheit, die Kenntnis der

musikalischen Litteratur, die Vorliebe für einen Tondichter und seine Schule. Das zieht ja die Grenzen der Kombinationsmöglichkeit noch bei weitem enger zusammen, ganz abgesehen von den relativ beschränkenden Vorschriften der musikalischen Theorie und Kompositionslehre. Die Möglichkeit eines An- oder Gleichklanges (wenn auch nur für Periodenteile oder Motive) ist hiermit wiederum bedeutend wahrscheinlicher gemacht.

Nur der, welcher sich vor einem tieferen Eindringen in solche Fragen scheut, kann daher bei vorkommenden Reminiscenzen ohne weiteres von einer Unselbständigkeit des Tondichters sprechen. Diese Art der Kritik würde neben dem Vorwurfe der Oberflächlichkeit auch den der Ungerechtigkeit zur Folge haben, und Ungerechtigkeiten solchen Genres begeht unsere Zeit sehr oft. Natürlich sehe man sich vor, ins Extrem zu verfallen und der Gedankenfaulheit oder Kenntnislosigkeit einen Freibrief auszustellen. Den rechten Weg werden Intelligenz und musikalisches Gefühl schon zeigen, die eben jeder besitzen muss, der über die Tonkunst und ihre Jünger ein selbständiges, massgebendes Urteil fällen will.

Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage.

Von Moritz Wirth.

(Schluss.)

Jede Hinweisung auf die in Bayreuth begangenen Fehler pflegt von seinen blindergebenen Parteigängern mit einem Aber erwidert zu werden, dem sie eine Aufzählung von anerkannt gelungenen Anordnungen und Auftritten folgen lassen. Sie thun dies, ihr geistiges Auge so starr auf jene Vollkommenheiten gerichtet, dass sie darüber die Fähigkeit, Bayreuthische Minderwertigkeiten und Fehler wahrzunehmen und zu beurteilen, völlig verloren zu haben scheinen, während für jeden Unbefangenen jene Treffer neben so vielen Nieten eben die Cosima Wagner-Frage begründen. Es sei erlaubt, einiges kurz zu nennen, was ich selbst bei verschiedenen Gelegenheiten lobend hervorzuheben hatte. Es waren dies die Dekorationen des 1. und 2. Aufzuges des „Tristan“, letztere geradezu ein Wunder zu nennen, das Text und Musik dieses Aufzuges erst zu der von Wagner einzig gewollten Bedeutung erhob, die Isolde der Frau Sucher und der totwunde und sterbende Tristan des Herrn Vogl, dieser wiederum so eigenartig bayreuthisch, dass er sogar seinen zahlreichen Münchner Verehrern eine völlige Überraschung bereitete und ganz eigentlich den Ruf der Frau Wagner als Bühnenleiterin begründen half. (Vergl. meine Aufsätze „Der erste Bayreuther Tristan und die Hausfrage“ in Pernerstorfers Wiener „Deutschen Worten“, 1886, und „Cirkus in Bayreuth“, ebenda, 1887.) Bayreuths unbestrittenster Triumph sind wohl die „Meistersinger“, in denen einem ganzen Stücke die Censur „gut“ im Sinne Wagners erteilt werden konnte, weil die wenigen schwächeren Stellen leicht mit übertragen wurden. Der Beckmesser des Herrn Friedrichs ist bekanntlich noch heute ein Hauptguthaben der Frau Wagner. Endlich „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ scheinen neben manchem gründlich Verfehlten doch auch echt Wagnerisches gebracht zu haben.

Freilich ist die Frage sehr berechtigt, wie viel von allen diesen Bayreuther Ruhmesthaten Frau Wagners eigenstes geistiges Eigentum sei, ihre ganz nur ihr anzurechnende Erfindung und Anordnung, wie viel nicht? Die Gebrüder Brückner mit ihren Dekorationen, die die Aufführungen vorbereitenden und leitenden Regisseure und Maschinisten, endlich die Darsteller selbst, sie sollten lediglich Frau Wagners Puppen gewesen, nichts auch ihnen Zugehöriges in Bayreuth zu schauen und zu loben gewesen sein? Von den letzteren bezeugte wenigstens Wagner im Jahre 1873 (Ges. Schr. IX, 320), welche Fortschritte sie durch das blosse Befassen mit seinen Werken gegen früher gemacht hatten. Wie viel mehr nicht erst seit dieser Zeit, nachdem Wagners eigene Unterweisung auf sie ausgiebiger zu wirken angefangen hatte. Und ich selbst sah mich veranlasst, die mancherlei

Vorzüge des ersten Bayreuther Tristan im Jahre 1886 vor allem auf die Darstellenden, die schlimmen Entstellungen, die der Parsifal dieses Jahres gegenüber dem von 1882 aufwies, auf Frau Wagner zurückzuführen (Deutsche Worte, 1887 S. 429). Aber gleichviel, wenn Frau Wagner das mannigfach Gute und Vortreffliche, was man ihr darbot, auch nur zuliess, es wäre schon etwas, wofür wir ihr zu danken hätten. Sie hätte die Doppelkunst der Könige geübt, die richtigen Männer im allgemeinen auszuwählen und sie im einzelnen frei walten zu lassen. Und manches gute Einzelne mag gern auch auf sie selbst zurückgehen, so z. B., dass Brünnhilde ihr „Ewig war ich" zum Himmel hinauf, statt an Siegfried richtete u. dergl. m. Aber alles das, was leugnen oder verkleinern zu wollen, mir nicht im mindesten beikommt, bildet durch seinen Gegensatz zu allem in diesen Aufsätzen nachgewiesenen Anderem eben die Cosima Wagner-Frage. Wie ist es psychologisch verständlich, dass ein Geist, der so durchaus Richtiges, echt Wagnerisches aus sich heraus zu schaffen, oder auch nur verständnisvoll zuzulassen vermocht hat, wie die zuletzt genannten Proben, doch auch wieder so gänzlich versagte, dass ein Bayreuther Rheingold und so vieles ihm Gleichwertige zu stande kommen konnte? Oder auch umgekehrt, denn von welcher Seite her man auch in diese Frage eintritt, es erscheint als ein handgreiflicher Widerspruch, dass ein und derselbe Geist die Ursprungsstätte der blendendsten Offenbarungen Wagnerischer Kunst, die Wagner selbst nicht besser zu ersinnen vermocht hätte, bilde, und zugleich des öden Lallens und Stammelns kinderhafter, schlafverlorenster Unvernunft. Gewiss, auch der grösste Geist hat schwache Stunden, und nicht alle haben sich so gehütet, mit Erzeugnissen derselben an die Öffentlichkeit zu treten, wie Wagner. Aber wo ist in der Kunstgeschichte ein Beispiel, dass die nämliche Persönlichkeit so sehr in die äussersten Enden des überhaupt Menschenmöglichen aus einander gegangen sei, und noch dazu diese Enden so sprunghaft bunt durcheinander geworfen habe, wie Frau Wagner? Müssten wir auf der Formulierung unserer Frage bestehen bleiben, so wäre nur eine Antwort auf sie möglich: die der Geistesstörung, des doppelten Bewusstseinszustandes für Frau Wagners künstlerisches Vermögen. Sie selbst aber würde nicht auf die Bühne des Festspielhauses gehören, sondern viel eher in jene Nachbaranstalt, von der es in den Bayreuther Droschken heisst: „Nach dem Wagnertheater oder nach dem Irrenhause 1 Mark." Wer aber glaubte an diese Lösung des Rätsels? Und wenn wir niemand, schwerlich selbst einen Irrenarzt, auch nur einen Augenblick ernsthaft für sie gewinnen werden, so wird vielleicht die Frage nicht richtig gestellt sein? Unzweifelhaft ist nur eines: dass auf Frau Wagners Bühne das Vollendetste unmittelbar neben der vollendeten Albernheit steht und friedlich mit ihr abwechselt. Hat aber Frau Wagner auch beides, wie unsere Frage allerdings annahm, gleichmässig selbständig aus sich herausgeschaffen? Bejaht muss diese Frage für den unterwertigen Teil der Bayreuther Darbietungen werden, denn wir haben uns an so und so viel Beispielen klar gemacht, dass, wenn Frau Wagner eben nur diese Verkehrtheiten erkannt hätte, ein Wort von ihr hingereicht hätte, das Recht herzustellen. Dagegen ist es nicht nötig, uns Frau Wagner in Bezug auf die guten Leistungen Bayreuths selbstschöpferisch zu denken. Hier ist ein Ausweg möglich, der auch vollkommen genügt, dass nämlich Frau Wagner ihre Glanzleistungen nicht selbst ersonnen, sondern damit nur wiedergegeben habe, was sie von Wagner gesehen und gehört habe. So wissen wir, dass sie den Proben der „Meistersinger" in München 1868 beiwohnte (Glasenapp, Richard Wagners Leben, II 1882 S. 228), nicht minder wollen wir gerne glauben, dass „schriftliche und mündliche" Anweisungen Wagners über die verschiedensten Teile seiner Werke vorhanden seien. Einer solchen verdanken wir offenbar die Weglassung der Weltesche (S. 20). Jedoch scheint Wagner in dieser Weise nicht für alles gesorgt zu haben, so dass sich nun Frau Wagner zuerst durch einen gewissen Zwang der Umstände dazu berufen, sich später vielleicht vom Schicksal dazu ausersehen fühlte, in die Lücken einzutreten. Leider scheint sie kein schöpferisches, sondern nur ein aufnehmendes Genie zu sein, denn den Erfolg ihres Versuches, Wagner II zu spielen, haben wir zu kosten bekommen. Zu allem Unglück steht aber die Sache offenbar noch nicht einmal so, dass Wagners Werke für Frau Wagner in zwei scharf von einander getrennte Teile zerfallen, einen, über den ihr Wagners Wille bis zum Tüpfelchen auf dem i bekannt ist, und einen, über den sie

gar nichts weiss und mithin völlig freie Hand hat. Sondern zwischen beide Teile schiebt sich allem Vermuten nach noch ein breites Gebiet von Anordnungen ein, die Wagner im Drange der Umstände früher einmal getroffen haben mochte, die ihm aber später nicht mehr genügten, ohne dass er sich im einzelnen genau erklärte, wie er es anders haben wollte. So liess er z. B. 1876 die Döplerschen Kostüme durchgehen, nahm sich aber vor, bei einer Wiederholung des Ringes andere zu schaffen. Von welcher Art, scheint er nicht näher angegeben zu haben, wie die heutigen Kostüme beweisen. Dass aber Frau Wagner dadurch auf die schiefe Ebene geriet, ihre bessernde Hand auch an Vorschriften Wagners zu legen, und dass am Ende dieser Ebene auf der ganzen Linie an Stelle Wagners Frau Wagner getreten sein wird, dürfte einleuchten.

Und wir? Während die Suggestion sich in verzückten Krämpfen windet, der Parteidrill schweigt, wird der Vernünftige bald einsehen, dass es nicht nur Sache der Ehrlichkeit, sondern auch der Klugheit ist, zu bekennen. Die Urteilsfähigen in Deutschland wissen, was sie von dem heutigen Bayreuth zu halten haben, die des Auslandes werden es bald wissen. Es beginnt auch jenseits der Vogesen und des Meeres zu tagen, ich habe Proben. Dann aber kann die Frage nur noch eine sein: wollen wir warten, bis das Ausland uns die riesengrosse Schande der deutschen Kunst haarklein an allen zehn Fingern vorrechnet, oder wollen wir ihm darin zuvorkommen? Die Wahrheit wird zuletzt immer siegen. Sie hat gesiegt, als sie für Wagner und sein Bayreuth war, sie wird siegen, wo sie gegen Frau Wagner und den Humbug des heutigen Bayreuths ist.

Litterarischer Teil.

Nietzschevorträge.

(Gehalten im Vortragssaale des Buchhändlerhauses am 24. und 27. November und 1. December 1896 von Dr. phil. E. Horneffer.)

In der heutigen Zeit, in den Tagen der Gold- und Silberphilosophie, da selber Zeit nur Geld ist, ist die allgemeine Beschäftigung mit der reinen Philosophie, das sehnsüchtige Streben nach einer geschlossenen Weltanschauung auf ein Minimum zusammengeschrumpft. Zeigt sich für einen Philosophen plötzlich Interesse in allen Schichten der Bevölkerung, so lässt dies Symptom auf einen ausserordentlichen Denker schliessen, auf einen „Sturmherd und Ausgangspunkt grosser Wogen". Diese Erscheinung hat sich gezeigt bei Friedrich Nietzsche, dem Dichter, Denker und Wissensfürsten, dessen psalmenartig erklingende Gedankenakkorde mit all ihrem „imposanten Immoralismus" den Hörer wunderbar ergreifen müssen. Ein Sprachkünstler wie nur wenige, gehört er doch nicht über den Schein das Sein, gehört er doch nicht zu denen, die an Hartgeistigkeit leiden, sondern ist er viel eher zu denen zu rechnen, die — wie z. B. Grabbe und auch Jean Paul — an einer Art Geisteshypertrophie laborieren und die in ihren Schriften einen Gedankenluxus entfalten, der Nicht-Originale in Staunen setzt. Seit 1889 ist Nietzsche leider noch zu einer anderen Kategorie zu rechnen, zu der traurigen Kategorie derer, deren glänzender Geist lange bereits vor ihrem Körper in das grosse Nichts versunken ist, in den schwarzverhängten Ruhmeshallen, in denen schon ein Ajax, Tasso, Lenau, Hölderlin, Maupassant und zahlreiche andere Heroen zu sehen, fand mit seinem fünfundvierzigsten Lebensjahr auch Nietzsche eine Stätte.

Nietzsches Name war es, der in den letzten Tagen eine ansehnliche Anzahl Gebildeter dreimal nach dem Buchhändlerhause lockte. Dr. Horneffer hatte drei Vorträge angekündigt: „Nietzsche, der Philosoph und Prophet", „Der Übermensch" und „Die Umwertung aller Werte", deren Zweck sein sollte, „die Lehren Nietzsches aus der Zeit seiner Vollendung in klarer und fasslicher Form für weitere Kreise zu schildern." Dr. Horneffer, ein hagerer junger Mann von etwa fünfundzwanzig Jahren, ist der selbst gestellten Aufgabe in dankenswerter Weise gerecht geworden. Man fühlte, dass man es mit einem Menschen zu thun, der ein eingehendes Nietzschestudium hinter sich hat und der die Geschichte der Philosophie, wenigstens soweit sie zum Verständnis Nietzsches vonnöten, im ganzen vollauf beherrscht. Eine derartige Erkenntnis wirkt um so ange-

[illegible]

Was wir gewinnen [illegible]
[illegible] Geltung.

[illegible]

[illegible] der Kampf ist [illegible]

[illegible]

[illegible] im Leben wenig Glück. (Er war die längste Zeit seines kurzen Lebens Gymnasial- und Töchterschullehrer in Berlin.) Gönnen wir ihm den Lorbeer im Tode.

Es erübrigt nun noch, einen Überblick über das an den drei Abenden Gebotene zu geben; leider sehe ich mich aber aus Raummangel genötigt, denselben so knapp zu [illegible] [illegible] Stellung gegenüber der [illegible]

Nietzsche ist ein Vorgänger im gewissen Sinne [illegible] Was gut und böse ist, [illegible]

Als seinen Hauptlehrer bezeichnet Nietzsche [illegible] Arthur Schopenhauer. [illegible] Tier und Übermensch.

Schopenhauer hatte sich gesagt: Gott ist tot. [illegible] Vortrag gehalten worden: Nietzsche als sozialer Philosoph.

So hat denn der [illegible] Mensch wieder einen neuen [illegible] Zweck, es ist der grosse, staunenswerte Mensch, nicht der leidende Held, der Märtyrer, das Ideal des von dem niedergehenden sinkenden Altertum geschaffenen Christentums. [illegible] Das Mitleid ist ein Zeichen der Schwäche. Alle grossen Menschen, alle hohen Menschen waren stahlhart. [illegible] der Moral des Glücks eine Moral des Schöpferns entgegen. Wer nichts mehr [illegible]

kann, der hat sich nicht als Fessel den Lebenden anzuhängen, sondern der hat einfach zu sterben. Diesen „Tod zur rechten Zeit“ lehrten bereits die Stoiker; mit der tief innerlichen Liebe zum Leben, der der gedankengewaltige Verächter des Jenseits oft ergreifenden Ausdruck verleiht, steht diese Lehre in seltsamem Kontrast. Dr. Horneffer entwickelte auch diese, wie es in seiner Absicht lag, lediglich als vorliegende Thatsache, der gegenüber er sozusagen „jenseits von Gut und Böse“ verharrte. So verlockend aber dies Jenseits auch sein mag, so kann ich mich doch nicht enthalten, wenigstens noch diesem letzterwähnten Punkt der „Umwertung aller Werte“ eine ganz kurze Kritik beizufügen. Nietzsche — nach Stirner so gut ein von der Idee des Übermenschen Besessener wie irgend ein von der Idee Gottes Besessener — preist hier die Selbstaufopferung, die er doch kurz vorher bei Besprechung des Christentums mit heiliger Entrüstung zurückgewiesen. Der Vertreter der Omnipotenz des Ich wünscht alle Menschen als Märtyrer; den Tod sollen sie auf sich nehmen, auf dass der Übermensch lebe.

Ist das wohl konsequent? — L. Wolff

„Robespierre“ von Heinrich Welcker

Als wir im Sommer dieses Jahres in diesen Blättern eine Besprechung von Heinrich Welckers vieraktigem Drama „Es war ein Traum“ veröffentlichten, das soeben in 2. Auflage unter dem neuen Titel „Robespierre“ erschienen ist*, glaubten wir, dass das hiesige Theater zuerst den Versuch machen werde, das Stück auf die Bretter zu bringen. Dieser Versuch musste deshalb, wie wir damals hervorhoben, interessant sein, weil in diesem Stücke eine vielleicht neuerdings noch nicht erprobte Art, historische Vorgänge in den engen Rahmen des Bühnenbildes zu zwingen, in Angriff genommen war. Der Autor hat einen der grössten Charaktere der französischen Revolution herausgegriffen, hat ihn ausgeschält aus den Geschehnissen der Schreckenstage von 1794 und ihn in dem engen Kreise seines Familienumgangs gezeigt, wie er isst, trinkt, sich eine Kravatte umbindet und mit den Seinen verkehrt, vorgeführt; er hat den „kleinen grossen Robespierre“, um des Dichters im Stücke selbst gebrauchte Worte zu verwenden, gezeigt.

Dass derselbe dabei verstanden hat, noch eine den Zuschauer fesselnde Handlung, den Kampf Robespierres mit seiner Braut Eleonore, zu erfinden, giebt dem Drama das charakteristische Gepräge: es ist ein Familiendrama auf historischem Hintergrunde.

Dieser Weg, die Geschichte durch allgemein Menschliches zu beleben, war sehr gewagt; nur die Bühnenprobe konnte dem Dichter recht oder unrecht geben. Sie ist vor kurzem in München zu seinen Gunsten ausgefallen. Die „Münchener Allgemeine Zeitung“ schreibt unter anderem darüber:

„Ein beträchtliches Verdienst an dem günstigen Verlauf der Premiere kommt dem Werke selbst zu, in welchem echt dramatisches Leben pulsiert und ein energisches Talent sich bekundet. Die Sprache, namentlich im Munde der Braut Robespierres, könnte schlichter und natürlicher sein, aber die Auffassung des Hauptcharakters musste sich rechten, wobei man dem jungen Autor indes das alte Privilegium der Bühnendichter, ihre Helden in das versöhnliche Licht menschlicher Mängel hin zu rücken, zubilligen muss; auch könnte der Knoten des Stückes straffer geschürzt sein. Aber es enthält einige ganz vorzügliche Scenen. Ihren Höhepunkt, die Begegnung zwischen Danton und Robespierre bezeichnet, verarbeitet das gut studierte Material geschickt, packt das Interesse und hält es bis zum Schlusse fest. ... Das Stück Welckers bildet einen dramatisch nicht missglückten Ehrenrettungsversuch des Blutigsten aller Revolutionsmänner. Das Publikum erteilte bereits nach dem dritten Akte durch mehrfache Hervorrufe des Autors sein Placet, und am Schlusse konnte derselbe wiederholt erscheinen an der Hand des Gastes Wiener.“

Das „Münchener Tageblatt“ berichtet weiter:

„Das vieraktige Drama ‚Robespierre‘ von Heinrich Welcker führt mitten in die grosse blutige Zeit der französischen Revolution hinein und umfasst die Schreckenstage vom März bis August 1794. Der Verfasser hat es verschmäht, die grauenhaften Ströme Blutes über die Bühne fliessen zu lassen. Vielmehr zeigt er das friedliche, anmutige Bild eines reinen Familienlebens. Sämtliche vier Akte spielen sich im Hause des vaterlandliebenden, sittenstrengen Tischlermeisters Maurice Duplay ab. In diesem Hause hat Maximilian Robespierre sein Heim und die Liebe Eleonorens, der Tochter seines Hauswirtes, gefunden. Hier sehen wir den ehrgeizigen Revolutionär, wie er lebt und liebt. Sein früher so mildes, edles Herz verhärtet sich mehr und mehr, je höher ihn seine Erfolge erheben. Aus dem bescheidenen Advokaten lassen glühende Beredsamkeit, zähe Energie und [illegible] Freiheitsliebe ihn von Stufe zu Stufe an die Spitze des Wohlfahrtsausschusses und damit an die Spitze der Exekutivgewalt bringen; wird er der rück-

*) Leipzig, Herm. Haacke.

sichtslose, herzlose Diktator, der, vom Cäsarenwahn erfasst, sogar die heissgeliebte Braut von sich stösst. Bei der fesselnden Lektüre von Mignets Geschichte der französischen Revolution wird der Leser durch die markante Persönlichkeit eines Robespierre nicht weniger ergriffen als der Zuschauer durch die Darstellung dieses Dramas. Auch soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass Welcker im zweiten und namentlich im dritten Akt manchmal die markige, glühende Sprache redet, in welcher Grabbe seinen ‚Napoleon' schrieb. Auch die Verknüpfung der gewaltigen Ereignisse mit dem trauten Familienleben des Bürgers Duplex ist dem Dichter nicht übel gelungen, und ein besonderer Vorzug seiner Schöpfung kann in der effektvollen Art gefunden werden, in der er die blutige Revolution im Hintergrunde aufrollt. Der Stufengang der Handlung weist dramatische Steigerungen und packende Gegensätze auf, die Katastrophe bricht rasch und mit tragischer Wucht herein. Das Publikum bereitete dem neuen Stücke eine gute Aufnahme und rief den gefeierten Gast, sowie den anwesenden Dichter nach den Aktschlüssen mehrfach lebhaft hervor."

Wir sehen, die Kritik hat sich mit dem Neuerungsversuche Welckers befreundet, wenn auch gegenteilige Stimmen, wie der „Münchener Generalanzeiger" laut geworden sind. Dieser bemerkte charakteristischerweise: „Das, was uns am meisten interessieren würde, der Kampf eines sich befreienden Volkes, die Intriguen der Führer und die erschütternden Ereignisse jener grossen Zeit, alles dieses geht hinter der Scene vor sich, wir müssen uns mit der langatmigen Erzählung dieser Dinge begnügen."

Wir haben seiner Zeit hervorgehoben, wie gerade durch das Zurückdrängen dieser historischen Ereignisse Welcker sich von seinen Vorgängern in der Behandlung des Robespierrestoffes, von Griepenkerl, Büchner, Bleibtreu, Hamerling, losgemacht hat, um seine eigenen Wege zu wandeln, und wir haben damals schon der Befürchtung Ausdruck gegeben, dass er nicht allgemeine Zustimmung finden werde.

Um so mehr freut es uns, dass das Stück mit so starkem Beifall aufgenommen worden ist und wir hoffen, dass ihm auch in Leipzig in nicht zu ferner Zeit das Rampenlicht vergönnt sein werde. Wie wir hören, wird die nächste Aufführung demnächst in Zürich stattfinden.

Friedrich Heller

Leipziger Kunstwoche.

Recitation Hotopf. Am 8. d. Mts. hielt der Recitator Dr. Hotopf in der ersten Bürgerschule am Augustusplatze den zweiten seiner diesjährigen Leipziger Vorträge ab. Nachdem die Zuhörer einen unfreiwilligen, aber mit heiterem Frohsinn ertragenen Rundgang durch verschiedene Räumlichkeiten der ehrwürdigen Studienanstalt hinter sich hatten, durften sie sich endlich im Zeichensaale auf den Schülerbänken und einzelnen herbeigetragenen Stühlen platzieren — allen gelang's freilich nicht. Herr Dr. Hotopf ist kein junger Mann mehr, und es bleibt immerhin anzuerkennen, dass er bei seinem Alter noch die Energie besitzt, 1½ Stunden hintereinander ununterbrochen zu reden. Aber der Erfolg lohnt die Mühe doch nicht mehr ganz; des Vortragenden Organ ist, wenn anders es früher besser war, was ich nicht weiss, spröde geworden und abhold der biegsamen Modulation, die doch allein die süsse Täuschung hervorrufen kann, es sprächen mehrere Menschen statt eines. So kam es, dass besonders das „Volk" der Shakespeareschen Forumscene völlig missglückte und die Kellerscene aus „Faust" in Verwirrung geriet. Es sind vier lustige Gesellen, die hier reden, aber man hörte nur zwei. Über die Auffassung von Einzelheiten will ich mit Dr. Hotopf nicht rechten, aber den Schluss der Goetheschen Kerkerscene hätte er doch nicht auf den Kopf stellen sollen. H. Z.

Im **Alten Theater** haben die Aufführungen der Weihnachtskomödie „Frau Holle" ihren Anfang genommen. Das Stück ist nicht neu, aber wirksam: ein wenig fürs Ohr, etwas fürs Herz, sehr viel zum Lachen und alles fürs Auge — es ist das alte, bewährte Rezept, und man kann es der Direktion nicht verdenken, dass sie ihm treu bleibt. Unter den Darstellern nehmen naturgemäss die beiden Marien das grösste Interesse in Anspruch. Fräulein Dalldorfs Pechmarie ist ganz gewiss charakteristisch und resolut durchgeführt, aber es liegt doch nicht allein in der Rolle, dass man sich immer wieder zu Frau Francks Goldmarie hingezogen fühlte. Ihre schöne Erscheinung und ihr kindlich-naives Auftreten vereinigen sich zu einer prächtigen Leistung. Im Goldregen sieht sie ganz reizend aus, und nur wo sie vor die Vehme geführt wird, wünschten wir ihr ein anderes Kostüm; die kindliche Phantasie könnte sie in der schwarzen Kutte leicht für die Pechmarie halten. Ihr Partner, Herr Forstel, hat als Prinz wenig zu thun und zu sagen, aber er spielt seine Rolle mit schlichter Herzlichkeit, ohne Pathos und Ziererei, und das ist gut so. Die Herren Franck, Searle und Heine sorgen wie Frl. Buse fürs Komische in der Komödie, und die anderen Darsteller spielen ihre Figuren recht und schlecht

herunter, manche auch schlecht und recht. Nur Frl. Müller muss noch ein Wörtchen erhalten. Sie schien in der Aufführung, der wir beiwohnten, das Ballett zu beneiden, denn sie tanzte immer auf der Bühne umher. Sie möge doch wirklich bedenken, dass das Theater keine grüne Wiese ist, auf der man wie ein Lamm umherhüpfen darf. Das Ballett ist eine Glanzleistung des Herrn Golinelli, es übertrifft alles Ähnliche, was wir jemals gesehen, und verbindet in glücklicher Vereinigung einen ausgelassenen Humor mit wirklicher Tanzkunst. Nur der Scherz mit den Wickelkindern schien uns ein wenig zu lange zu dauern. H. Z.

Dickens-Ausstellung. Sonnabend den 12. und Sonntag den 13. dieses Monats veranstaltete das englische Seminar der Universität auf Anregung und unter Leitung seines Direktors, des Hrn. Prof. Dr. Wülker, im Bornerianum eine sehr interessante Ausstellung von Druck- und Bilderwerken, die sich alle auf Charles Dickens bezogen. Die zahlreichen Nummern — ein übersichtlicher Katalog blieb als dankenswerte bibliographische Erinnerungsgabe in den Händen der eingeladenen Besucher zurück — zerfielen in mehrere Abteilungen, die ausser dem litterarhistorisch Wichtigen auch das kulturhistorisch Wissenswerte umfassten. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchte die Tauchnitz-Ausgabe der „Christmas Carol" von 1843. Aus ihrem Vorhandensein geht hervor, dass durch die Rührigkeit des Verlegers ganz kurz nach der englischen auch schon die deutsche Ausgabe in englischer Sprache erschien, eine Thatsache, deren Aufhellung Herrn Professor Wülker ebenso gedankt werden muss wie das Zustandekommen der Ausstellung selbst. Einem glücklichen Gedanken entsprungen, ist ihre Ausführung nicht minder glücklich von statten gegangen. H. Z.

Bücherbesprechungen.

Erwin Bauer behandelt in seiner Novelle „Der Selbstmord des Lieutenants von Mergenthin", Leipzig (Ludwig Hinmann), den interessanten Fall des Meineids, den ein Ehrenmann, die Ehre seiner Geliebten zu retten, leistet. Der, wie schon der Titel verrät, durchaus moderne Stoff lässt in seinem geschickten Aufbau sowohl, als auch in der Klarheit des Gedankens den routinierten Schriftsteller erkennen. v. Mergenthin, von seinem Vater im Einverständnisse mit Kögels zum Gatten der Baronesse Kögel bestimmt, lernt in deren Hause die Gesellschafterin — die schöne Pfarrerstochter Meta Schmidt — kennen. Deren sanftes und gemütvolles Gemüt den jungen Offizier mehr reizt, als die hochmütige Baronesse in ihrer kalten Schönheit, so bleibt er eben dieser fern und nähert sich jener. Meta Schmidt giebt Mergenthin im Parke Kögels einige Rendezvous, ihre gegenseitige Neigung wird zur Leidenschaft und diese lodert in hellen Flammen empor. Die Eifersucht aber hat wache Augen. Unter einer schimpflichen Beschuldigung muss die dem Lieutenant aus gesellschaftlichen Rücksichten vorerst noch heimlich verlobte Meta das Haus Kögel verlassen, und da die Baronin-Mutter ihre entehrenden Äusserungen gegen Meta auch öffentlich gebraucht, klagt deren Vater, Pfarrer Schmidt, auf Satisfaktion. Hier stehen wir vor der Peripetie. Mergenthin leistet den verhängnisvollen Eid, worauf er sich zwei Tage später im Einverständnisse seiner Braut erschiesst. Meta stirbt ihm vier Wochen später nach. Moderne Menschen sterben eigentlich nicht mehr an gebrochenem Herzen, aber wie der Dichter seine Charaktere gezeichnet, glaubt man ihm Metas Tod aus Liebe. Bauers Novelle, das Seitenstück zu Wildenbruchs Franceska von Rimini, weist in ihrer oft dramatisch lebhaften Diktion und besonders in lyrischen Scenen, viele Stellen vollendeter Schönheit auf. Was mir an dem Werke nicht gefällt, ist der Titel, denn er passt nicht zur Behandlung des Ganzen. L. W.

Die Müllerstochter.

Röschen in Thränen steht,
Vater in Wut:
„Für meinen Knecht bist mir
Doch halt zu gut!"

Bächlein rauscht wild vorbei,
Bächlein ist tief.
Wer nicht ruhig leben konnt',
Drunten ruhig schlief.

L. Wulff

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Düsseldorf. Der Gesangverein in Düsseldorf brachte in seinem zweiten Konzert am 8. Dezember 1896 Spohrs „Jessonda" zur Aufführung — die erste konzertmässige Aufführung des ganzen Werkes — und erzielte einen so grossen Erfolg, dass er sich veranlasst sieht, dieselbe Aufführung am Sonntag den 9. Mai 1897 gelegentlich des dritten Volksmusikfestes zu wiederholen.

Theater (Oper).

Leipzig. Das tiefe Interesse, was „Kukuška" im hiesigen Stadttheater erweckt hat, wird zunächst in Prag zu Tage treten. Angelo Neumann giebt Léhars Oper sofort und

der Komponist ist bereits damit beschäftigt, die allseitig gewünschten russischen Bauerntänze einzuschalten, die also in Prag zuerst gehört werden.

Dresden. Als nächste Novität bringt das Hoftheater die Oper „Die Rosenthalerin" von Hugo Rückauf. Das Werk ist im Stile der „Meistersinger" komponiert. Die Hauptrolle wird Perron kreieren.

— Am hiesigen Hoftheater absolvierte unlängst Franceschina Prevosti mit glänzendem Erfolge ein Gastspiel als Rosine in Rossinis „Barbier von Sevilla".

Berlin. Das Opernhaus bereitet Neueinstudierungen von „Undine", „Armide" und „Templer und Jüdin" (mit Herrn Bulss) vor.

Altenburg. Das Hoftheater brachte unlängst Verdis Oper „Der Maskenball" mit Herrn Wünschmann als Renato zur Aufführung.

Darmstadt. Frau Kaschowska, deren vollständige Unfähigkeit, an einer grösseren oder auch nur mittleren Bühne anspruchsvolle Partien zu singen, von der gesamten Leipziger Presse mit seltener Einmütigkeit anerkannt worden ist, gastierte am Hoftheater am 13. Dezember auf Engagement. Ihre Valentine erregte allgemeines Entsetzen, so etwas von haut goût war auf der hiesigen Bühne noch nie gesehen worden. Von einem Engagement kann natürlich keine Rede sein. H. S.

Nürnberg. Kienzls „Evangelimann" gelangt am ersten Weihnachtsfeiertag mit den Herren Gritzinger und Bachmann in den Hauptrollen zur ersten Aufführung am hiesigen Stadttheater.

Aus **Pesaro**, der Geburtsstadt des grossen Rossini, wird geschrieben: Pieter Mascagni hat soeben eine neue Oper japanischen Stils vollendet, das Aufführungsrecht hat der bekannte Verleger Ricordi bereits erworben, angeblich zu einem ganz ausserordentlichem Preis.

Riga. Am Stadttheater wird demnächst Wallnöfers „Eddystone", bisher nur in Schwerin gegeben, zur ersten Aufführung gelangen.

Wien. Beethovens „Fidelio" feiert hier demnächst das Jubiläum seiner hundertsten Aufführung. Die Hauptrollen werden von Frau Sedlmayer und den Herren Winkelmann, Ritter und Grengg gesungen.

Theater (Schauspiel).

Dresden. Gutzkows „Uriel Acosta" wurde am 13. Dez. zur Feier seiner 50jährigen Existenz auf der hiesigen Bühne in vollendeter Weise zur Aufführung gebracht.

— Wildenbrachs „Kaiser Heinrich" ist hier zur Aufführung angenommen worden.

— Für den Februar steht ein Gastspiel der Jenny Gross am Hoftheater zu erwarten. Im März wird Felix Schweighofer ebendaselbst gastieren.

— Paul Heyses drei neue Einakter „Schwester Lotte", „Auf den Dächern" und „Stegreiftrunk" gefielen am Hoftheater nur mässig.

Berlin. Am hiesigen Schauspielhaus gastiert zur Zeit Anna Haverland an einer Reihe von Abenden.

Das Kgl. Schauspielhaus brachte am letzten Sonntag das vieraktige Schauspiel „Der lange Preusse" von Rudolf Stratz mit gutem Erfolg heraus.

— Die Aufführung der Komödie „Geteilte Liebe" (Amento) von M. Donnay ist dem Lessingtheater von der Censur verboten worden.

Breslau. Arthur Schnitzlers „Freiwild" hatte am Lobe-Theater einen bedeutenden Erfolg.

München. Das hiesige „Deutsche Theater" hatte mit der Aufführung von Ludwig Fuldas vieraktigem Schauspiel „Die Sklavin" einen freundlichen Erfolg zu verzeichnen.

— Das Hoftheater hat Klara Zieglers einaktiges Drama „Thiemers Weihnachtsfest" zur Aufführung angenommen.

Wien. Die Bauernkomödie „Die Grossberghofer" von J. Heimfelsen fand am Raimund-Theater eine sehr kühle Aufnahme. Der Autor ist ein österreichischer Offizier.

Personalien.

Hofkapellmeister **Dr. Muck** in Berlin erhielt vom Kaiser den roten Adlerorden III. Klasse.

Hofrat **Schuch** aus Dresden dirigierte vor einigen Tagen ein grosses Konzert in Moskau.

Der Komponist **Vincenzo Moscuzza** ist in Neapel im Alter von 70 Jahren gestorben.

Jean de Reszke, der berühmte Sänger, hat sich in Paris mit der Gräfin Mailly-Nesle verheiratet.

Den Komponisten **Boccherini** und **Catalani** sollen in Lucca Denkmäler errichtet werden.

Frau **Wilbrandt-Baudius** ist an das Hoftheater in Meiningen engagiert worden.

Die Wahl **Gustav Kadelburgs** zum Direktor des „Theaters des Westens" bestätigt sich nicht.

Herr **Girardi** wird demnächst in Wien als Valentin in Raimunds „Verschwender" wieder auftreten.

Frl. **Müller-Lingke** wird demnächst am Schweriner Hoftheater auf Engagement gastieren.

Ludwig Barnay soll die von der Bühnengenossenschaft ihm angetragene Ehrenmitgliedschaft abgelehnt haben.

Friedrich Haase hat der Genossenschaft in Weimar 3000 Mark gespendet.

Konzertmeister **Fleischhauer** in Meiningen ist gestorben.

Der bekannte Musikschriftsteller **Richard Pohl** ist in Baden-Baden gestorben.

Der auch in Deutschland durch sein Schauspiel „Vergini" bekannte italienische Dichter **Marco Praga** ist in einem Säbelduell schwer verwundet worden.

Der Tenorist **Wilhelm Grüning** ist ab 1899 an das Berliner Opernhaus engagiert worden.

Heinrich Weickers Drama „Robespierre", das im November am Münchener Gärtnerplatztheater erfolgreich zur Aufführung gebracht worden ist, hat soeben auch am Stadttheater zu Zürich einen durchschlagenden Erfolg erzielt. Der Autor hat soeben ein neues Drama unter dem Titel „Die erste Pflicht" vollendet, das demnächst im Buchhandel erscheinen wird. Wie wir hören, behandelt dasselbe ein Kapitel aus Nietzsches Hauptwerke „Also sprach Zarathustra", ohne dass seine philosophische Tendenz dabei stark hervorträte. Wir werden auf das Werk zurückkommen.

Verschiedenes.

— Die Pariser Theater sollen beabsichtigen, eine Steuer für Freikarten einzuführen.

Direktor Messthaler in München übernimmt vom 1. Januar ab das dortige Deutsche Theater in Generalpacht.

— Die Hofpianistin Frl. Martha Remmert hat mit Unterstützung des Professors Woldemar Meyer in mehreren Städten (Halle, Hannover) in je zwei Konzerten sämtliche Klavier-Violin-Sonaten Beethovens in nach geistiger und technischer Hinsicht glänzender Weise zum Vortrag gebracht. Eine Fortsetzung der erfolgreichen Tournee nach Berlin und Leipzig ist in Aussicht genommen.

— Gustav Freytags Bibliothek geht durch Schenkung an die Stadt Frankfurt über. Die wertvolle Sammlung besteht vorzugsweise aus kulturhistorischen Schriften und wird in der Frankfurter Stadtbibliothek zur Aufstellung gelangen, ein ausführlicher Katalog zur Benutzung des Publikums wird demnächst erscheinen.

Bruno Heydrich der derzeitige Heldentenor der Braunschweiger Hofbühne und der gefeierte Komponist der s. Z. in Köln mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung gelangten Oper „Amen" arbeitet gegenwärtig an einem vieraktigen Musikdrama betitelt „Frieden". Den Text dazu hat der Komponist im Verein mit Max Behrend, dem bekannten Charakterspieler und Regisseur in Bremen verfasst. Das Werk soll von tiefgehender Bühnenwirkung sein.

— Friedrich Haase hat nunmehr, wie verlautet, seine Memoiren beendet und beabsichtigt, dieselben demnächst in Druck zu geben.

– Die in Paris erscheinende Wochenschrift „Le Monde artiste illustré" schreibt in ihrer No 49 vom 6. Dez. 1896 „Königsberg. Mme. Ada Adiny poursuit en Allemagne sa tournée triomphale. Elle vient de chanter ici la ‚Traviata' avec un succès sans précédent. Le chroniqueur de la Königsberger Hartungsche Zeitung, après avoir constaté en termes lyriques la beauté plastique de l'artiste et l'élégance de ses toilettes, ajoute . . . mais la vraie, la complète, l' absolue Violette, il nous a été donné par la première fois de la voir physiquement et artistiquement réalisée en la personne de Mme Adiny. Mme Adiny d'ailleurs, ne se contente pas de jouer, elle chante et d'une façon remarquable. Ell est comme une alouette, dont la force croît à mésure qu'elle s'élève, et l'on peut ajouter qu'une cantatrice menant de front dans son répertoire Isault et Violette, constitue par la souplesse même de son talent, une véritable rareté."

— Die Villa Triebschen bei Luzern, berühmt durch Wagners Aufenthalt in den Jahren 1866—72, wird von der Hand des Bildhauers Wethli eine Gedenktafel erhalten.

Das Rostocker Theater im Stadtgarten ist mit allen Dekorationen und sonstigem Zubehör am 14. Dezember bis auf den Grund niedergebrannt. Menschenleben sind nicht zu beklagen. Die Entstehungsursache ist noch unbekannt.

Im Verlage von Hugo Steinitz in Berlin erschien vor kurzem ein neues Werk von Otto Sommerstorff, „Wo ich war und was ich sah" betitelt.

— Die Hauptfeier der Bühnengenossenschaft in Weimar eröffnete eine höchst wirksame Festrede Hermann Nissens. Hieran schlossen sich ein beifällig aufgenommener Vortrag Dr. Schlenthers „Mime und Nachwelt" und die von Dr. Pohl vorgetragene Wildenbruchsche Dichtung „Die dramatische Kunst". An das dreistündige Nachmittagsbankett reihte sich als würdiger Abschluss des Tages eine ausgezeichnete Aufführung des „Manfred" von Byron mit der Schumannschen Musik. Den Manfred spielte Ludwig Wüllner.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 15.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C W

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Leipzig, den 16. Januar

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½—12½ Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1075.

Heft 15.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Konzert von Joseph Wieniawski (Krystallpalast, 18. Dez. 1896). Im Vereine mit unserem allbeliebten Herrn Konzertmeister Karl Prill gab ein Pianist, der wohl bei der jüngeren Generation wenig bekannt gewesen sein mag, im blauen Saale des Krystallpalastes ein eigenes Konzert, Joseph Wieniawski. Trotz seiner respektablen Technik und seiner musikalischen Begabung kann er mit seinen jüngeren Kollegen doch nicht in die Schranken treten, was vor allem bei der Reproduktion der Sonate As dur (Op. 110) von Beethoven hervorstach. Die äusserst feine und geistreiche Nuancierung und die rhythmische Ausgestaltung unserer „Modernen“ war längst nicht erreicht, manchmal wurde geradezu die Wirkung durch eigentümliche Phrasierungen abgeschwächt, und der innere Zusammenhang zerstört, was vor allem bei dem dritten Satz der Sonate (Adagio, ma non troppo) auffiel. Dann klang manchmal der Anschlag im „f“ recht spröde und trocken. Infolgedessen war die Aufnahme bei dem Publikum sehr lau, und er errang sich mit den beiden ersten Nummern nur einen Achtungserfolg. Ohne längere Pause spielte Herr Wieniawski dann „Dantes Sonett“ (Liszt) von Bülow, „En Automne“ von Moszkowski (eine sehr effektvolle Konzertetude), „Etude de concert“ von Sgambati, „Consolation“ von Liszt, „Scherzo H moll“ von Chopin. Am wärmsten wurden die beiden Etüden aufgenommen, während in dem „Scherzo“ die oben erwähnten Fehler sehr auffallend waren. Den zweiten Teil füllten Kompositionen des Konzertgebers, worunter vor allem die „Oktaven Etüde (Op. 44, No. 9) hervorragte, in der Herr Wieniawski eine glänzende Virtuosität zeigte. Eine willkommene Abwechselung war das Auftreten des Herrn Konzertmeister Karl Prill, der im Vereine mit Herrn Wieniawski, dem Komponisten, eine Sonate d moll für Pianoforte und Violine (Op. 24) vortrug, und seine Meisterschaft wieder aufs neue bestätigte. Das Werk ist für beide Teile sehr schwierig, wurde aber äusserst korrekt und schwungvoll interpretiert. Am anregendsten ist das Scherzo und das Finale con fuga, dessen Wirkung ganz bedeutend ist. Das Publikum zeichnete Komponist und Spieler mit warmen Beifall aus. Die Schlussnummer waren drei sehr effektvolle kleinere Stücke, Polonaise, die oben erwähnte Oktaven Etüde, und ein Valse Caprice, die dem Komponisten mehrere Hervorrufe einbrachten. Ein klangvoller Flügel von Julius Blüthner unterstützte Herrn Wieniawski in allen seinen Intentionen aufs beste, und war wieder ein Zeugnis für die Leistungsfähigkeit dieser Weltfirma. M. E.

Das Amsterdamer Vokalquartett. (Zum X. Gewandhauskonzert.) Vor kaum zwei Jahren wurde durch ein holländisches Damenterzett der seit Dezennien sehr vernachlässigte, mehrstimmige a capella Gesang in einer eigenartigen Form dem Konzertsaal wieder zugeführt. Die drei Gesangskünstlerinnen setzten durch ihre phänomenalen Leistungen die musikalische Welt in Staunen. Man glaubte die Trinitätslehre auf die Gesangeskunst übertragen, und dieses schwierige Problem in überzeugendster Weise gelöst zu hören.

Ein edles Muster weckt Nacheiferung: es entstanden mehrere solcher Damenterzette (auch im ersten Lisztkonzert hörten wir eins), doch sie trugen keineswegs die Signatur einer dauernden Existenz und hielten am allerwenigsten einen Vergleich mit dem hol-

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Nummern würden dem holländischen Gesangspädagogen zeigen, dass es eine greifbare Lösung seiner Theoreme gebe, dass andererseits das, was er der musikalischen Welt vorführen will, keine Reform ist. [illegible] des Quartetts bei dem ersten [illegible] Herr [illegible] Sopran und Tenor in gleichmässigen [illegible] auf Basis des Alt und Bass [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Stabat mater [illegible] Aufgaben [illegible] eine Reform ist [illegible] Chorwerke [illegible] über das Niveau des bisherigen Quartettgesanges, und sicherlich würde es nach gründlicher [illegible] Reform als solches überall mit Freuden begrüsst werden.

J. Molas

III. Konzert des „Böhmischen Streichquartetts". Kristallpalast, [illegible] Januar. Die Herren Hoffmann, Suk, Nedbal und Wihan haben wiederum in ihrem dritten [illegible] Konzert die glänzendsten Beweise [illegible] Quartettspieler abgelegt. [illegible] Beethoven [illegible] Brahms [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Die [illegible] Zuhörerschaft [illegible] „Böhmen" [illegible]

M. F.

Neues Theater. 6. Januar. Gastspiel der Madame Sigrid Arnoldson. „Mignon". Ich will dieser Sängerin mit kurzen Worten gerecht werden, denn es lohnt sich wahrlich nicht [illegible] [illegible]

Sigrid Arnoldson hatte [illegible] Mignon [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

XI. Gewandhauskonzert [illegible]

[illegible]

die da meinen, dass in dieser Saison auffallend viele Ausländer das Podium des Gewandhauses betreten. Die guten Leute haben so unrecht nicht, denn wenn auch die Kunst international ist und sein soll, so müssen doch die Ausländer zu den deutschen Virtuosen im Gewandhaus im entsprechenden Verhältnis stehen, jedenfalls aber dürfen die Russen, Franzosen und Engländer, die an dieser Stelle zum Wort gelangen, nur die allerersten Vertreter ihrer Kunst sein, denn minderwertige Virtuosen, wie etwa Herr Leo Stern „aus London" (vergl. VII. Gewandhauskonzert), haben wir in Deutschland selbst in schwerer Menge. Glücklicherweise steht Frl. Camilla Landi auf einer wesentlich höheren Stufe als ihr cellospielender Kollege, ohne jedoch die höchsten Gipfel erklommen zu haben. Frl. Landi — der Erscheinung und Aussprache nach auf keinen Fall eine Engländerin, viel eher aus Österreich oder Oberitalien stammend — besitzt eine üppige, sonore, sympathische Altstimme, deren wollüstig weicher Klang Ohr und Herz leicht gefangen nimmt. Der Ton, unterstützt von einer musterhaft deutlichen Aussprache, ist nicht gerade von imponierender Grösse oder robuster Klangfülle, aber von ungemeiner Tragfähigkeit, sodass auch beim verhauchenden Pianissimo nicht die kleinste Nuance verloren geht. Der Vortrag ist von konventioneller Korrektheit und kühler Reserve, die zwar sehr vornehm erscheint, aber verrät, dass Frl. Landi nur mit der Kehle und nicht auch mit der Seele singt; die stark nasale Färbung des tiefen Registers erscheint übertrieben, dagegen ist die Mittellage tadellos gebildet. Die Koloraturen in der Canzonetta von Salvatore Rosa gelangen mit blendender Leichtigkeit und Sicherheit. Frl. Landi sang nur in italienischer und französischer Sprache. Langsam kommen die Deutschen zu der Einsicht, dass sie eigentlich in ihren Konzert- und Theatersälen nur deutsch singende Virtuosen zu dulden brauchen. Die hiesige Presse hat es der Bellincioni und Arnoldson stark verdacht, dass sie, obwohl der deutschen Sprache mächtig, uns eine italienische resp. französische Nedda, Santuzza, Carmen und Mignon vorgesetzt haben. Aus dem Konzertsaal werden die fremdsprachlichen Texte wohl nicht allzu schnell zu verdrängen sein, so wünschenswert eine Reform auch hier wäre. Die Arie aus Glucks verschollener Oper „Paris und Helena" liess das Publikum kalt, es ist auch — bei aller Verehrung des genialen Altmeisters — herzlich wenig dran. Besser zündete eine Arie der Delila aus Saint Saëns' „Simson und Delila". Namentlich der Refrain „Oh! réponds à ma tendresse, Verse moi l'ivresse", der in Erfindung und Ausführung stark an die berühmte Melodie des Hugenottenduetts erinnert, fand mit seinem melodischen Wohlklang lauten Wiederhall. Eine langweilige Romanze aus Tschaikowskys langweiliger Oper „Pique Dame" vervollständigte mit der oben erwähnten Canzonetta und einem neckisch pikanten Liebeslied „La Superbetta" von W. de Fesch die Gaben, die sämtlich lebhaft beklatscht wurden, sodass eine Zugabe leicht und gern gewährt wurde.

Otto Sonne.

Konzert-Rundschau.

Veraltete Programme oder solche, denen Datum und Aufführungsort fehlen, können keine Berücksichtigung finden.

Bonn. II. popul. Kammermusikkonzert d. Hrn. Kammervirtuos M. Pauer, Prof. L. Wolff u. Prof. I. E. Rensburg u. unt. freundl. Mitw. d. Frl. Joh. Rothschild a. Köln u. d. Hrn. Jos. Keller a. Köln. (31. Okt.) Op. 249, Trio No. 2 in C moll f. Pianof., Viol. u. Cello v. C. Reinecke. Arie aus „Die Jahreszeiten": „Welche Labung für die Sinne" v. J. Haydn. Sonate f. Viol. u. Pianof. in E dur (No. 3 a. d. 6 Sonaten f. Viol. u. Pianof.) v. J. S. Bach. 3 Lieder: a) „Die Mainacht" Op. 43, No. 2 v. J. Brahms, b) „Schlaf ein, holdes Kind" v. R. Wagner u. c) „Niemand hat's geseh'n" (Op. 9, No. 4) v. C. Löwe. Op. 1, No. 1, Trio No. 1 in Es dur f. Pianof., Viol. u. Cello v. L. v. Beethoven.

Bremen. I. Populares Konzert d. St. Petri-Domkirche d. Hrn. Musikdir. u. Domorganisten Ed. Rössler unt. solist. Mitw. d. Konzert- u. Oratoriensängerin Frl. Mathilde Haas a. Mainz (Alt) u. d. Hrn. G. v. Fossard (Viola alta). (29. Nov.) Grosse Toccata in F dur u. Arie „Hochgelobter Gottessohn" a. d. Kantate: „Bleib bei uns", f. Alt m. Begl. d. Org. v. J. S. Bach. Andantino in D dur f. Viola u. Org. v. F. Kiel. Kirchenlied a. d. 15. Jahrh. f. 1 Singstimme m. Begl. v. Org. (Harmonium od. Pianof.) bearb. v. Ed. Nössler v. Immanuel. Grosse Sonate in C moll über d. 94. Psalm (1. Aufführung) v. Jul. Reubke. Der Engel, Lied f. 1 Singstimme m. Begl. d. Org. v. R. Wagner. Geistliches Wiegenlied Op. 91, No. 2 f. Alt, Viola alta m. Begl. d. Org. (urspr. Klav.) v. Joh. Brahms.

Breslau. II. Abonnementskonz. d. Orchestervereins unt. Leit. d. Hrn. R. Moszkowski u. unt. Mitw. v. Frl. Betty Schwabe a. Berlin. (28. Okt.) Ouvert. z. „Benvenuto Cellini" v. H. Berlioz. Violinkonzert v. F. Mendelssohn. Larghetto v. L. Spohr. Ungar. Lieder f. Violine v. H. W. Ernst. Symphonie C moll, No. 1 v. J. Brahms.

Brünn. Konzert der Klaviervirtuosin Frl. Ilona Eibenschütz u. d. Cello-Virtuosen Hrn. David Popper, Prof. d. kgl. Landes-Musik-Akademie in Budapest im gr. Festsaale

(31. Okt.) Sonate D-dur f. Cello u. Klavier v. Mendelssohn. Arie a. d. D-dur-Suite v. J. S. Bach. Toccata v. Popper. „Vito" a. d. Span. Tänzen v. Popper. Allegro C-dur v. Scarlatti. Prelude u. Scherzo Cis-moll v. Chopin. „Träumerei" v. Schumann. Konzert-Etude v. Popper. Capriccio C-dur v. Brahms. „Barcarole" v. Rubinstein. La Campanella v. Paganini-Liszt.

Orgelkonzert d. Hrn. Konzertorganisten Andreas Hofmeier unt. gefälliger Mitw. d. Hrn. Dr. Emil Wolf jun. im gr. Festsaale. (1. Nov.) Toccata D-moll v. J. S. Bach. Evocation à la Chapelle Sixtine v. F. Liszt. Paulus-Arie „Gott sei mir gnädig" v. F. Mendelssohn-Bartholdy. Phantasie über „Eine feste Burg ist unser Gott" v. H. Schellenberg. Sonate F-moll v. C. Piutti.

Crefeld. I. Abonnementskonz. d. Konzert-Gesellschaft i. gr. Saale d. Stadthalle unt. Leit. d. Musikdir. Hrn. Th. Müller-Reuter. Sol.: Kammersängerin Frl. Emma Hiemann [illegible] Stuttgart (Sopran), Frau Adune Walter-Choinanus a. Landau (Alt), Hr. Rob. Kaufmann a. Basel (Tenor), Hr. Prof. Joh. Messchaert a. Amsterdam (Bass) u. Hr. Musikdir. Brünsing a. Crefeld (Orgel). (31. Okt.) „Elias", Oratorium f. Soli, Chor u. Orchester v. F. Mendelssohn-Bartholdy.

Darmstadt. II. Konz. i. grossh. Hoftheater z. Besten d. Witwen- u. Waisenfonds d. grossh. Hofmusik. Dir.: Hr. Hofkapellm. W. de Haan u. unt. Mitw. d. Klaviervirtuosen Hrn. Ferruccio Busoni. (8. Nov.) Symphonie C-moll No. 1 v. J. Brahms. Konzert Es-dur No. 5 f. Klav. u. Orch. v. L. v. Beethoven. Erste Orchester-Suite a. d. Musik z. „Peer Gynt" v. H. Ibsen v. E. Grieg. Span. Rhapsodie f. Klav. u. Orch. v. Liszt-Busoni.

— Konzert des kgl. Bayr. Kammersängers Dr. Raoul Walter i. städt. Saalbau unt. Mitw. d. Pianisten Hrn. [illegible] Bohrn a. München. (? Nov.) a) Sei mir gegrüsst, b) Wohin?, c) Ungeduld v. Schubert. Sonate Op. 53 v. Beethoven. a) Stille Tränen, b) Ich grolle nicht v. Schumann. a) Geheimnis, b) Minnelied v. Brahms. Phantasie F-moll v. Chopin. Romanze F-dur und Rhapsodie G-moll v. Brahms. Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein v. Cornelius. Ich trage meine Minne vor Wonne stumm u. Heimliche Aufforderung v. R. Strauss.

XXXII. Vereinsabend d. Rich.-Wagner-Vereins i. gr. Saale d. Hotels „Zur Traube". Beethoven-Abend. Mitwirkende: Hr. Kammermusiker Alfr. Hahn und Herrn H. Hahn, Hr. Hofopernsänger F. B[illegible], u. Hofopernsängerin Frl. M. Frank sowie d. Kammermusik-Quartett d. Mozart-Vereins d. Hrn. Hofmusiker F. Mehmel, G. Combe, Musikdir. R. Senff u. Kammermusiker A. Hahn. Klavierbegl.: Hr. A. Mendelssohn. (1. Nov.) Sonate F-dur, Op. [illegible] f. Violine u. Klav. 2 Lieder Klärchens a. Goethes „Egmont": a) Freudvoll und leidvoll, b) Die Trommel gerühret. 15 Variat. f. Klav. mit Fuge in Es-dur Op. 35. „Fidelio" II. Akt, I. Szene. Streichquartett A-dur Op. 18 No. 5. 3 Lieder für Sopran: a) Mit einem gemalten Band v. Goethe, b) „Ich liebe dich, so wie du mich" v. Herrosee, c) Der Kuss v. Weisse.

Dessau. I. Kammermusik-Abend d. Hrn. Klughardt, Seitz, Otto, Weise, Jäger und unt. Mitw. v. Frl. Kosb[illegible] i. Konzertsaale d. herzogl. Hoftheaters. (27. Okt.) Trio B-dur Op. [illegible] v. [illegible] Dvořák. 4 Lieder a. Klav. a) In der Fremde v. W. Taubert, b) Lauf der Welt v. E. Grieg, c) Unter Rosen, d) Wie es schimmert auf der Welt v. H. Hermann. Quartett B-dur Op. 18 No. 6 f. 2 Violinen, Bratsche u. Violonc. v. L. v. Beethoven.

Dresden. III. Übungsabend des Tonkünstlervereins. (30. Okt.) Quartett Es-dur, No. 1 der Petersschen Ausgabe f. 2 Viol., Viola u. Violonc. v. J. Haydn. Sonata quasi una Fantasia Op. 27 No. 1 f. Pianoforte v. L. v. Beethoven. Quintett C-dur No. 4 f. 2 Violinen, 2 Violen u. Violonc. v. W. A. Mozart.

— I. Nicodé-Konzert. Orchester: die Windersteinsche Kapelle aus Leipzig. Solist: Ferruccio Busoni. (28. Okt.) Vorsp. z. „Die Meistersinger" v. R. Wagner. „Concerto eroico", Fanfare, Klav. u. Orch. in einem Satze v. [illegible] Novacek. Trauergesang, Adagio a. d. 7. Symphonie v. A. Bruckner. 2. Symphonie D-dur v. J. Brahms.

Musikalische Aufführung i. d. reform. Kirche unter gefäll. Mitw. v. Frl. Elsbeth Schnorr v. Carolsfeld (Alt), d. Opern- u. Konzertsängers Hrn. Curt Grützner (Bariton) u. d. Kammervirtuosen Hrn. Joh. Schreiner (Violine), veranstaltet v. Joh. Sorge[illegible] (Organ. d. reform. Kirche). (5. Nov.) Phantasie C-moll f. Orgel über ein Thema v. Friedrich II. Gr. v. Volkmar Schurig. „Ist's möglich, dass dein Zorn sich stille", Arie a. Rom. [illegible] „Passion" (Bearb. v. R. Franz) v. G. F. Händel. Andante, Adagio f. Violine m. Begl. d. Org. v. G. Merkel. Toccata und Fuge F-moll f. Org. und Arie „Vergiss mein nicht, mein allerliebster Gott" v. J. S. Bach. Geistl. Lied „Kein Hälmlein wächst auf Erden" f. Alt v. Friedem. Bach. „Trost", Tonstück über eine Dichtung v. E. Oser f. Org. übertr. von [illegible] v. W. Seifhardt. „Leite mich in deiner Wahrheit", religiöser Gesang f. Bass m. Begl. d. Org. v. C. Heine. Laudate Dominum f. Violine m. Begl. d. Org. eing. richt. v. E. Bockmann v. W. A. Mozart.

Duisburg. I. Kammermusikabend im Saale der Societät. Dir.: Hr. Gruters, städt. Musikdir. u. unt. Mitw. d. Hrn. Konzertm. W. Hess, Prof. a. Konserv. in Köln. (4. Nov.) Sonaten: I. Sonate Op. 12 No. 1 D-dur. II. Sonate Op. 12 No. 2 A-dur. IV. Sonate Op. 23 A-moll u. III. Sonate Op. 12 No. 3 Es-dur f. Piano u. Violine v. Beethoven.

Düsseldorf. Konzert d. Quartett-Vereins i. Kaisersaale d. städt. Tonhalle unt. Leit. d. kgl. Musikdir. Hrn. C. Steinhauer u. unt. gef. Mitw. d. Konzertsängerin Frl. H. Kuhl-

meyer von hier (6. Dez.): „Liedesfreiheit" Männerchor v. H. Marschner; „Der Nöck", Ballade f. Sopr. u. „Die Glückseligkeitsinsel" Männerchor v. C. Loewe; „In der Fremde", Baritonsolo m. Männerchor v. H. Möhring; „Lebensfreude" f. Sopransolo m. Männerchor v. F. Hiller; „Der Eidgenossen Nachtwache" Männerchor v. R. Schumann; „Rheinsage", Männerchor v. A. Dregert; 2 Lieder f. Sopran: a) „Christbaum" v. P. Cornelius und b) „Aspiration" v. Fr. Chopin; „Oberschwäbisches Tanzliedchen" f. Männerchor v. Fr. Silcher; „Sandmännchen" dtsch. Volkslied f. Tenorsolo u. Männerchor bearb. v. C. Hirsch; „Glockenthürmers Töchterlein" f. Sopransolo u. Männerchor v. C. Rheinthaler. Schausel. (Auf vielfachen Wunsch.) „Der Studenten Nachtgesang" Männerchor v. C. L. Fischer.

— II. Konzert d. Düsseldorfer Gesangvereins im Kaisersaale d. städt. Tonhalle unter Leit. d. kgl. Musikdir. Hrn. C. Steinhauer. Sol.: Fr. Ant. Mielke (Sopr.), Opernsängerin u. Frl. Joh. Rotisch (Sopr.) a. Köln; Hr. Wilh. Fenten (Bass), Opernsänger a. Düsseldorf; Hr. H. Knote (Tenor), kgl. Hofopernsänger a. München; Hr. Tom Baum (Bariton), Konzertsänger a. Hamburg; Hr. G. Marseille (Tenor) a. Düsseldorf (8. Dez.): „Jessonda", Oper in 3 Akten v. Ed. Heinr. Gehe. Musik v. L. Spohr.

Eisleben. Konzert. Dir.: Max Schneider. Sol.: Frl. Adrienne Osborne v. Neuen Theater z. Leipzig (Sopr.) (9. Nov.): „Tannhäuser-Ouverture" v. R. Wagner; Arie aus „Samson und Dalila" v. C. Saint-Saëns; Serenade No. 4 (Fdur) v. S. Jadassohn; 4 Lieder m. Klavierbegleit.: a) Sommernacht v. J. Lorleberg, b) Ein kleines Lied v. A. Hungert, c) Wiegenlied v. P. Cornelius und d) Die Trepps v. C. Loewe; Vorspiel z. „Hänsel und Gretel" v. E. Humperdinck; Unvollendete Symphonie (Hmoll) v. F. Schubert; Suite (Fdur) v. M. Schneider.

Frankfurt. II. Freitags-Konzert d. Museums-Gesellschaft i. gr. Saale d. Saalbaues. Dir.: Hr. Kapellm. G. Kogel u. unt. gül. Mitw. d. Frau Marie Brema a. London (8. Okt.): Vierte (romant.) Symphonie (Esdur) v. A. Bruckner; Zwei irische Melodien für 1 Singstimme eingerichtet u. instrumentiert v. C. Villiers-Stanford; Zweiter Zwischenakt a. d. Drama „Rosamunde" v. F. Schubert; 3 Lieder m. Orch.: a) Der Doppelgänger v. F. Schubert, b) Von ewiger Liebe v. J. Brahms u. c) Ins Freie v. R. Schumann; Schluss-Scene a. d. Musikdrama „Die Götterdämmerung" v. R. Wagner.

Kammermusikabend d. Böhmischen Streichquartetts i. kl. Saale des Saalbaues. Mitw. d. Hrn. C. Hoffmann, J. Suk, O. Nedbal u. H. Wihan a. Prag (8. Okt.): Quartett Op. posth. (Dmoll) f. 2 Viol., Viola u. Violonc. v. F. Schubert; Quartett Op. 22 (Esdur) für 2 Viol., Viola u. Violonc. v. P. Tschaikowsky; Quartett Op. 59 No. 2 (Emoll) für 2 Viol., Viola u. Violonc. v. L. v. Beethoven.

I. Abonnementskonzert des Rühl'schen Gesangvereins i. gr. Saale d. Saalbaues. Mitw.: Frau Julia Uzielli, Hr. Alex. v. Bandrowsky, Hr. Musikdir. Wendt a. Heidelberg, Hr. Domorganist K. Hartmann, verschied. Mitgl. d. Theaterorchesters und andere geehrte Künstler (3. Nov.). Unter persönl. Leit. d. Komp.: Franciscus, Oratorium in 3 Abteil. f. Soli, Chor, Orch. u. Org. v. Edgar Tinel.

Giessen. I. Konzert d. Giessener Konzertvereins i. gr. Saale d. Gesellschaftsvereins. Mitw.: Frl. M. Busjäger (Sopr.) a. Bremen, Hr. Prof. H. Becker (Cello) a. Frankfurt und Hr. L. Friedberg (Klav.) a. Frankfurt (8. Nov.): Sonate (Gmoll) f. Pianof. u. Violonc. v. Fr. Chopin; 4 Lieder m. Klavierbegl.: a) Träume v. R. Wagner, b) Feldeinsamkeit v. J. Brahms, c) Mein Lieb ist grün v. J. Brahms und d) Aufträge v. R. Schumann; 2 Solostücke f. Klav.: a) Impromptu (Fdur) u. b) Gavotte v. L. Friedberg; 3 Stücke f. Violonc. m. Klav.: a) Sonate (G) v. B. Marcello, b) Romanze u. c) Walzer v. H. Becker; 3 Lieder m. Klavierbegl.: a) Berceuse v. B. Godard, b) Tandaradei v. M. Stange und c) Blumenorakel v. P. Mascagni.

Hamburg. Gemeinsame Aufführung der Philharmonischen Gesellschaft u. d. Sing-Akademie i. gr. Saale d. Conventgartens unt. Leit. d. Hrn. Prof. Rich. Barth. Solisten: Frl. Joh. Nathan (Sopr.) a. Frankfurt a. M.; Frl. Mathilde Haas (Alt) a. Mainz; Hr. Rob. Kaufmann (Tenor) a. Basel; Hr. Prof. Joh. M. Messchaert (Bass) a. Amsterdam; Hr. Konzertm. Heinr. Bandler (Violine) u. W. Böhmer (Org.) (7. Nov.): Missa solemnis Op. 123 f. 4 Solostimmen, Chor, Orch. u. Org. v. L. v. Beethoven.

Jena. 2. Akadem. Konzert. Mitw.: Frl. Adrienne Osborne (Gesang), Mitgl. d. Stadttheaters in Leipzig u. Hr. A. Kressel (Viol.), Grossherzogl. Konzertm. a. Weimar (9. Nov.): Symphonie (Bdur) No. 1 v. R. Schumann; Arie der Dalila a. d. Oper „Samson und Dalila" v. Saint-Saëns; Konz. (Amoll) No. 2 f. Viol. m. Orch. v. H. Wieniawski; Eine Steppenskizze a. Mittelasien v. A. Borodin; 4 Liedervorträge m. Klav.: a) „Waldeinsamkeit" v. E. Lassen, b) „Wiegenlied" v. P. Cornelius, c) „[illegible]" v. [illegible] u. d) „Vergebliches Liebesmüh'" Altdeutsches Volkslied; 2 Violinsoli mit Klavierbegl.: a) „[illegible]" Op. [illegible] a. d. Violinkonzert v. R. Strauss u. b) „Hullámzó Balaton" Op. 33 Czardasscene v. J. Hubay; Rákóczy-Marsch f. Orch. bearb. v. F. Liszt.

Köln. I. Gürzenich-Konzert der Konzert-Gesellschaft unt. Leit. d. städt. Kapellm. Hrn. Prof. Dr. Franz Wüllner. Sol.: Frl. Marcella Pregi a. Paris u. d. Hrn. Raimund v. Zur Mühlen a. Berlin, Orelio a. Amsterdam u. W. Metzmacher a. Köln (3. Nov.): Eine Faust-Ouverture v. R. Wagner; Fausts Verdammung, Dramatische Legende in 4 Teilen Op. 24 f. Soli, Chor u. Orch. v. H. Berlioz.

Leipzig. IV. Abonnementskonzert im Saale des neuen Gewandhauses unt. Mitw. v. Hrn. Ossip Gabrilowitsch a. St. Petersburg. (5. Nov.). Konzert-Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ v. Mendelssohn Bartholdy. Konzert (B moll, Op. 23) für Pianof. v. P. Tschaikowsky. Zwei Bruchstücke a. d. Musik zu E. Rosmers Märchendrama „Königskinder“: a) Einleit. z. 3. Akte: Verdorben, gestorben. — Spielmanns letzter Gesang und b) Einleit. z. 2. Akte: Hellafest. - Kinderreigen v. E. Humperdinck. Symphonie (G moll) v. A. Mozart. 3 Solostücke f. Pianof.: a) Chant polonais v. Chopin-Liszt, b) Etude (C dur) v. F. Chopin u. c) Valse (As dur) v. A. Rubinstein.

Plauen. II. Abonnementskonzert. Mitw.: Frau Ellen Gulbranson, Kgl. Kammersängerin v. Christiania, Hr. Konzertm. W. Ohliger u. d. städt. Kapelle v. Chemnitz unter Leit. d. Hrn. Kapellm. Max Pohle (26. Nov.). Symphonie (C dur) v. Schubert. 3 Lieder m. Orchesterbegl. v. Grieg. Glocken- u. Gralsscene a. „Parsifal“ v. Wagner. Sylphentanz a. „Fausts Verdammung“ v. Berlioz. Ungar. Phantasie f. Viol. v. Hubay. Schluss-Scene a. d. „Götterdämmerung“ v. Wagner.

Stuttgart. III. Abonnementskonz. d. Kgl. Hofkapelle u. d. Kgl. Hofbühne z. Besten ihres Wittwen- u. Waisenfonds im Königsbau. Dir.: Kgl. Kapellm. Hr. Dr. Aloys Obrist. Sol.: Frau Anna Falk-Mehlig, Kgl. Hofpianistin u. Hr. Moritz Frauscher, Kgl. Hofopernsänger (17. Nov.). Frühlings-Symphonie v. J. J. Abert. Arie a. „Faust“ v. Spohr. Klavierkonzert (Op. 54) v. Schumann. Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ v. Mendelssohn. 3 Lieder: a) Der seltene Beter v. C. Löwe, b) Fahrt zum Hades v. Schubert und c) Sonntags am Rhein v. Schumann. Phantasie über ungar. Volksweisen v. Liszt.

Weimar. II. Abonnementskonz. d. grossherzogl. Hoftheaters. Dir.: Hr. Kapellm. Wolfram (16. Nov.). Symphonie (A dur, No. 7, Op. 92) v. L. v. Beethoven. Konz. (D moll, Op. 8) f. Viol. m. Orch. v. R. Strauss. Zwei Vorsp. a. d. Musik zum Märchen „Königskinder“ v. E. Humperdinck. Zwei Stücke für Viol. m. Klavierbegl.: a) Adagio aus dem IX. Konzert v. L. Spohr u. b) „Hejre Kati“ (Scènes de la Csárda No. 4, Op. 32) v. Jenö Hubay. Eine Lustspiel-Ouverture v. E. N. v. Reznicek.

Neues vom Musikalien- und Büchermarkte.

Besprochen von *Max Chop.*

Bei Durand et fils in Paris ist das Herrn Louis Diémer gewidmete **fünfte Klavierkonzert von Saint-Saëns** erschienen (Preis der Klavierstimme mit untergelegtem zweiten Klavier 8 Frcs., der Partitur 15 Frcs). — Dass im ganzen die Bedeutung Camille Saint-Saëns' mehr auf musikalische bonmots, auf geistreiche Orchesterkombinationen, auf die Phrase zurückzuführen ist, wird kein ernsthafter Musiker bestreiten. Unsere modernen Menschen schwärmen für Äusserlichkeit, sie sehen in der grossen Mehrzahl auf Glasur, der Inhalt ist ihnen Nebensache, und viele deutsche Dirigenten wie Künstler sind so kosmopolitisch angehaucht, dass sie das seinem Werte nach zweifelhafte, aber — pikante Werk eines ausländischen Tondichters lieber in ihr Repertoire aufnehmen, als die inhaltreichere Komposition eines Deutschen. Das ist eine Krankheit, von der wir bald geheilt werden dürften, wenn internationale Musikgrössen noch mehr Arbeiten von so zweifelhaftem Werte herausgeben, wie dieses Opus 103 des Pariser Orlando furioso. Das ist Musik, die mit Glacéhandschuhen komponiert wurde, alles Phrase, magere Gedanken mit blendendem Flitterbehang, dabei in der Technik monoton und im höchsten Masse undankbar. Schade um die 67 Seiten Notendruck! Aber wir werden sehen, dass sich deutsche Pianisten finden, denen die Musik gefällt und die es Feruccio Busoni nachmachen, der seine glänzenden Fähigkeiten in den Dienst einer so abscheulichen musikalischen Missgeburt stellte, wie sie das Novaczeksche Klavierkonzert repräsentiert. Es ist der Fluch unseres fin de siècle-Geschlechts, dass es da, wo das Herz absolut nicht mehr mitredet, wo auch der Verstand nichts profitiert, von geistreicher Musik spricht. Diese Erniedrigung sollte man sich selbst ersparen.

Eine in der musikalischen Struktur tüchtige und geschickte Arbeit ist das **D dur-Trio** (Op. 28) für Klavier, Violine und Cello von **Eugen Philips** (Verlag von Otto Junne, Leipzig. Preis 4 Mark). Die Themen sind leidlich selbständig und flott, ihre Durch-

arbeitung sehr penibel, fast etwas zu ausführlich, denn aus einer Zitrone kann man nicht mehr Saft herauspressen, als sie eben enthält, alles Mehr ist unnützer Kraftaufwand. Um von der Philippschen Musik seelisch ergriffen zu werden, muss man notwendigerweise Brahmsianer sein. Und da auf der Welt eine ganze Anzahl musikalische Menschen herumlaufen, die bei aller Hochachtung für Herrn Brahms, bei aller Würdigung seiner kontrapunktisch feinen Tüfteleien, doch kalt bleiben, wie eine — sit venia verbo! Hundeschnauze, so dürfte die Meinung über den Gehalt des vorliegenden Trios ein geteilter sein.

Wieder einmal hat einen unser Fünfliniensystem nicht befriedigt. **E. Walter** gab im Kommissionsverlage von Max Leipelt in Warmbrunn in Schlesien ein Heft (Preis 1,50 Mark) heraus, das ein neues, nämlich das **Klaviatur-Notenlinien-System** vorschlägt. So ungeheuerlich das Wort, so unpraktisch scheint mir der Plan selbst zu sein, der ebenso ad acta gelegt werden wird, wie das Wiener Zweilinien- und Engelkes System. Es basiert auf der Anschauung als Fundament jeglichen Studiums und will ein Bild der Klaviatur dadurch vergegenwärtigen, dass es die Noten der (schwarzen) Obertasten auf, die Noten der (weissen) Untertasten zwischen die Linien setzt. Man vergleiche

Klaviatur: Walters System.

Violinschlüssel

f fis g gis a ais h c cis d dis e f fis g gis a ais h

Ich kann hierin nur das Gegenteil einer Vereinfachung erblicken. Mit fünf Linien operiert sich weit besser, als mit acht, die zu denkenden Hilfslinien zwischen unterem und oberem System machen die Sache noch verwickelter, als sie ohnehin ist, die durchstrichenen Noten im Bass und Diskant bleiben. Wozu solche Spielereien?! Ein Kind, das unser Fünfliniensystem nicht kapiert, soll eben die Hände von der Musik lassen oder, wenn's durchaus musikalisch sein will, sich vom Papa ein Herophon schenken lassen und die Kurbel drehen. Unsere kleine Welt prägt sich in der Schule die ihr völlig fremden Schriftzeichen ein, warum nicht auch ein altbewährtes Notensystem? Der Verfasser meint am Schlusse in seiner Zusammenfassung, sein System eigene sich vorzüglich zum Selbstunterricht, mit ihm erreiche man ohne Musiklehrer in einem Jahre, was im Fünfliniensystem mit 3—5 Jahren erreicht würde. Den Beweis soll er erst einmal antreten! Solche autodidaktischen Pflänzchen, die sich auf dem Klavier allein anlernen und ohne leitende Hand eines bewährten Lehrers zurechtgrapschen, wollen wir gar nicht haben. Gott schütze uns vor einer ars vulgivaga!

Mit einem bescheidenen Vorworte schickt **Theodor Cursch-Bühren** eine **kleine Kompositionslehre** (Verlag von Georg Hiller, Leipzig) in die Öffentlichkeit. Das klingt schon anders, als die Weisheiten des Herrn Walter vom Autodidaktentum. Cursch-Bühren hält den Unterricht für das Fundament der Musik, für den Komponisten die Kenntnis der musikalischen Baukunst. Bravo! Ohne Schweiss kein Preis. Er will mit seinem Buche keineswegs fertige Tonmeister erzeugen, nur einführen soll es in die beschränktere Art der Komposition. Und das erreicht der Verfasser mit seiner überzeugenden und eingehenden Art der Erläuterung sicherlich bei jedem, der mit Fleiss und Gewissenhaftigkeit das Buch durchnimmt. Aus der Konstruktion kleinerer musikalischer Bauwerke wird er allmählich zur Herstellung jener „Paläste und hochragenden Dome" gelangen, wie Verfasser die Symphonien, Oratorien und anderen grossen Kunstwerke nennt. Einen getreuen Mentor auf dem steilen Pfade giebt die „Kleine Kompositionslehre" fraglos ab.

Vorschläge zur zeitgemässen Reorganisation des Unterrichts an den Akademien und Konservatorien macht **A. Eccarius-Sieber,** Musikdirektor in Zürich, in einem bei Th. Schröter, Leipzig und Zürich, erschienenen Heftchen (Preis 60 Pfg.). Viel Wahres steckt in den Vorschlägen, wenngleich durchaus nichts Neues. Das ist alles

schon wiederholt öffentlich zur Sprache gebracht. Sollen Vorschläge zu einer zeitgemässen Reorganisation wirken, so müssen sie nicht in so altväterischer Art, nicht plump und weitschweifig angebracht werden, beim Lesen des angesammelten Beweismaterials könnte man vor Ungeduld aus der Haut fahren. Das dreht sich mit philisterlichem Wohlbehagen um nebensächliche Punkte, die stilistische Treffsicherheit fehlt ganz und gar — Und wenn wir einmal in den Krieg ziehen müssen, laden wir mit scharfen, nicht mit Platzpatronen.

Die neuen Erscheinungen der russischen, spanischen Musik behandelt **Albert Soubies** in einer bei Fischbacher, Paris, erschienenen Broschüre in recht geistreicher Art, wenngleich nicht ohne Phrase und vom Standpunkte des Franzosen aus. Die historischen Rückblicke fördern wenig Neues zu Tage. Antonio Cabezone (1510—1566) schlankweg nach Pedrell „le Bach espagnol“ zu nennen, halte ich für sehr gewagt. Die charakteristischen Merkmale der spanischen und russischen Musik weiss er feinfühlig aufzudecken. Sehr schmeichelhaft für uns klingen aus dem Munde des Franzosen die Sätze

„Mais la culture musicale ne se répand pas avec moins de rapidité dans le pays du Sud que dans le pays du Nord. S'il en fallait une preuve, nous pourrions alléguer le triomphe des oeuvres de Wagner à Madrid, dans les concerts et au théâtre.“

Das Anhaltische Fürstenhaus und die Kunst.

Die herrlichste Brücke zwischen Fürst und Volk ist die Kunst. Heil dem Fürsten, der sie mit weisem Sinne zu bauen versteht! er erschliesst sich den sichersten und schönsten Weg zur Liebe seines Volkes, in der Begeisterung für das Schöne und Edle begegnen sich die Herzen am innigsten, und vertrauensvoll wird das Volk zu dem aufblicken, der in der Liebe zur Kunst Edelsinn und tiefes Gemütsleben offenbart.

Wenn wir die letzten Jahrhunderte deutscher Kunstgeschichte überblicken, dann wird das Auge immer wieder von dem schönen Bilde gefesselt, welches die Liebe zur Kunst auf dem Anhaltischen Fürstenthrone bietet. Kunstsinn war die Zierde seiner erlauchten Herrscher bereits zu jener Zeit, in welcher ein Anhaltiner den grossen Bach zu sich berief und ein anderer den genialen Rust durch seine Freundschaft auszeichnete, auf den Kunstsinn Anhaltischer Fürsten bauend, konnte später Friedrich Schneider, der Komponist des „Weltgerichts“, seine weltberühmte Schule errichten.

Aber all diese schönen Erinnerungen werden in den Hintergrund gedrängt bei einem Blick auf die jetzt in Anhalt bestehenden Kunstverhältnisse. Es ist zwar bekannt, aber doch lange nicht genug öffentlich gepriesen worden, welch hoher Pflege sich die Kunst unter dem wahrhaft vornehmen Regiment des Herzogs Friedrich erfreut. Seine Munificenz schuf namentlich den „redenden“ Künsten eine wahrhaft beneidenswerte Heimstätte. Nicht wie anderwärts nur geduldet, nein, mit hingebender Begeisterung und wahrer Liebe gepflegt, erfährt die Kunst in Anhalt immer und immer wieder, dass für sie kein Opfer zu hoch, keine Mühe zu schwer, keine Anstrengung zu gross sei. Wenn es gilt, einem grossen Wagnerschen Werke zu lauschen, dann geht Herzog Friedrich in liebevoller Aufmerksamkeit Allen mit leuchtendem Beispiel voran.

Wer je Gelegenheit hatte, die Anhaltische Fürstenfamilie als aufmerksame Zuhörer in der Oper zu sehen, dem ist sicher sofort die beglückende Überzeugung gekommen, dass die Kunst in diesem erlauchten Hause nicht Sache der Mode, sondern Bedürfnis des Herzens ist. Dieses Bedürfnis führt die Angehörigen des Fürstenhauses zu den Festspielen nach Bayreuth, wo sie, die Fürstenloge meidend, mitten im Publikum Platz nehmend, die eifrigsten Hörer sind. Und welche Gefühle die Kunst in den Herzen der erlauchten Hörer erweckt, davon legt die Antwort eines Prinzen Zeugnis ab, der, gefragt, warum er nicht in der Fürstenloge Platz nehme, die denkwürdige Antwort gab: vor der Kunst

sind wir alle gleich. Kann ein Fürst der Kunst eine sinnigere und schönere Huldigung darbringen! Mit dem Herzog wetteiferte seine allverehrte Gemahlin, die überaus liebenswürdige und feinsinnige Erbprinzessin, die liebliche Prinzessin Alexandra, mit ihm wetteifern vor allem seine erlauchten Söhne, der ganz in der Kunst lebende Erbprinz Friedrich, der von alt und jung gleich verehrte Prinz Eduard, der erst vor kurzem eine sehr kunstsinnige Prinzessin aus verwandtem Hause als Gattin nach Dessau führte, und der elegante und energische Prinz Aribert, der mit seiner Gattin oft genug vom rauschenden Berlin nach der trauten Heimat entflieht in der Begeisterung für die Kunst. An seinen ältesten

Erbprinz Friedrich von Anhalt.

Sohn hat der Herzog jetzt ganz die Leitung des Theaters abgegeben; mit dem ausgezeichneten Klughardt zur Seite lässt der hohe Herr der Oper eine Pflege angedeihen, die ausser vielleicht an dem vortrefflichen Karlsruher Hoftheater ihr in keinem andern Hoftheater Deutschlands zu teil wird. Dank der grossen preisenswerten Noblesse des Herzogs ist das geschäftliche Princip, dieser Urfeind alles grossen künstlerischen Aufschwunges, völlig aus der Leitung des Theaters verbannt. Hier wird nicht mehr ängstlich gefragt, was es kostet, sondern nur, ob die Arrangements der Kunst und dem betreffenden Werke im besonderen würdig sind. Hier gönnt man den Werken Zeit zur Entwicklung; die Proben unter Leitung des Erbprinzen werden nicht mit ängstlicher Hast als etwas Un-

angenehmes überwunden, sondern sie bilden den sicheren Weg zum Verständnis, zu einer Vorbereitung, die in ihrer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit an keinem anderen Theater erreicht, geschweige denn übertroffen wird, hier ist jene Übereinstimmung der ausführenden Faktoren erreicht, welche die grossen Meister, und namentlich Richard Wagner, als Ideal ausführender Kunst bezeichneten, und es ist nicht nur ein Zufall, dass Wagner schon vor 30 Jahren in Dessau eine Aufführungsweise antraf, die ihm, dem Anspruchsvollen, mustergiltig und in ganz Deutschland unerreicht erschien.

Was würde Richard Wagner heute sagen, wenn er sähe, mit welch unsagbarer Pietät seine Werke an der gepriesenen Kunststätte gepflegt werden, wenn er wahrnehmen dürfte, dass es noch eine Kunststätte giebt, für die nur ein Gesetz giltig ist, der Wille des Meisters und seine Anordnungen. Wie der erfahrenste Regisseur beherrscht Erbprinz Friedrich die Situation, seinem Blicke entgeht nichts, seinem klaren Sinne sind auch die leisesten Andeutungen der Partitur gegenwärtig, mit feinstem, wahrhaft fürstlichem Geschmack leitet er die Einrichtungen der Werke, ja er lässt es sich nicht verdriessen, bis zum Beleuchtungsboden hinaufzusteigen, um von da aus die Beleuchtungseffekte möglichst poetisch und fein zu gestalten. Ist es ein Wunder, wenn die Kunst bei solchem Vorbild der Treue und Verehrung in dem Anhaltischen Lande eine Verehrung erfährt, wie sie in gleichen Verhältnissen nirgends besteht? Zu wahren Volksfesten hat der Kunstsinn des Fürstenhauses die in drei Jahren regelmässig wiederkehrenden Anhaltischen Musikfeste gestaltet, zu denen Seine Hoheit der Herzog stets erscheint, deren Vorbereitungen aber vom Erbprinzen so sorgfältig geleitet werden, dass er neben seiner unermüdlich für die Kunst thätigen Gemahlin allen Orchesterproben beiwohnt.

Dass sich die Künstler unter solchen Verhältnissen in Dessau heimisch und glücklich fühlen, dass es allgemein für eine Auszeichnung gehalten wird, dort engagiert zu sein, ist selbstverständlich. Das Ensemble weist nur Künstler auf, die mit Begeisterung der Kunst dienen, das Orchester ist unter Leitung des genialen Klughardt zu einem der besten geworden, das Deutschland aufzuweisen hat. Für Klughardts schöne Talente war Dessau der richtige Boden, auf dem sie stark emporwachsen konnten. Hier entstanden eine Reihe bedeutsamer Werke, hier entstand auch das reifste und schönste, jene Symphonie in C moll, die ihre erste Leipziger Aufführung im Liszt Verein erlebte und im nächsten Konzerte unter Leitung des Komponisten zur Wiederholung gelangen wird. Sie ist, bezeichnend für Klughardts Gesinnungsweise, seinem hohen Gönner, dem Erbprinzen Friedrich, gewidmet.

Wir nehmen mit einem tiefen Glücksgefühl von der Schilderung des Bildes Abschied, welches die Kunstpflege auf dem Anhaltischen Fürstenthrone bietet. Die deutsche Kunst darf ruhig der Zukunft entgegenschauen. So lange es noch Herrscher giebt, wie den edelsinnigen Herzog Friedrich, so lange die Kunst noch erlauchte Gönner hat der hehren Art wie Erbprinz Friedrich und seine erlauchten Brüder, so lange wird die Kunst noch Stätten finden, die ihrer würdig sind, bereitet von edler Kunstbegeisterung und ausgestattet von echtem Kunstsinn, der den Krämergeist der Stadttheater aus seiner Nähe verbannt.

Martin Krause

Houston Steward Chamberlain und Frau Lilli Lehmann als Verbrecherin.

Von Moritz Wirth

Im verflossenen Vierteljahre habe ich nach Vorbereitungen, die manchem breit genug erschienen sein mögen, die Cosima Wagner Frage dahin beantwortet, dass der heutigen Leiterin Bayreuths eine hervorragende Fähigkeit zugesprochen werden müsse, dasjenige seiner Zeit in sich aufzunehmen, festzuhalten und schliesslich wieder aus sich herauszustellen, was Wagner in verschiedenen seiner Dramen gelegentlich zu seiner

vollen Genugthuung auf der Bühne zu verwirklichen vermocht und als solches ausdrücklich bezeichnet hatte. Dieser Fähigkeit verdanken wir eine Reihe einzelner Züge, Charaktere und ganze Auftritte, die als echt Wagnerisch gelten dürfen und ohne Frau Wagners Dazwischenkunft vielleicht für immer verloren gegangen wären. Allein ich hatte mich auch dahin auszusprechen, dass Frau Wagner andererseits nicht das Vermögen besässe, alles dasjenige selbständig im Geiste Wagners neu zu schaffen, wofür sie von Wagner keine Vorbilder und ausführlichen Anweisungen empfangen hat. Diesem geradezu erstaunlichen Mangel an eigener Gestaltungskraft, der sich auch nicht zu bescheiden und andere, die doch auf dem Theaterzettel standen, für sich eintreten zu lassen wusste, sondern lustig drauf loswirtschaftete, sind nun jene Pfuschereien entsprungen, die voriges Jahr an Umfang und Bedeutung das wirklich Gelungene mindestens aufwogen und die Bühne Richard Wagners vor Deutschen und den zahlreichen Ausländern in böseste Weise blossgestellt haben.

Was hier als Thatsache von mir angenommen worden ist, die volle Verantwortung der Frau Wagner für die in jenen Aufsätzen berichteten Fehler und Entstellungen des Wagnerschen Werks, ist freilich auch sehr lebhaft bestritten worden. Herr Chamberlain, anscheinend Bayreuths gegenwärtiger Geschäftsträger bei der deutschen Zeitungswelt, hat mit viel Aufsehen und mit einer Kunst, die schon mehr hexenmeisterlich genannt werden muss, so ziemlich das Gegenteil meiner Ausführungen behauptet. Er mag sich auch schmeicheln, das schon bedenklich gegen Bayreuth gestimmte allgemeine Urteil über diese seine richtige Witterung wieder unsicher gemacht zu haben, sicherlich verdankt er aber diesen Erfolg weniger seinen Gründen, als dem, weswegen man ihn von früher her ernst nahm. Und das war schon einiges.

Ältere Wagnerianer haben Herrn Chamberlain noch als Engländer von der angenehmen, festländisch abgeschliffenen Art gekannt, dessen Hinneigung zur Sache Wagners mit Genugthuung empfunden wurde. Damals unterschied er noch sehr klar zwischen Wagner und der deutschen Wagnerianerei und fällte über sie Urteile von der entzückendsten Unbefangenheit, denen der letzte Nietzsche Beifall geklatscht hätte. Leider wurde Herr Chamberlain selbst allmählich ein deutscher Wagnerianer. Er schrieb über den „Meister“, später, als die „Weihe“ über ihn kam, für Bayreuth, und manchmal glückte ihm ein erlösendes Wort. Dass Elsa die „Hauptperson“ des Dramas sei, so hat noch niemand im „Lohengrin“ den Nagel auf den Kopf getroffen („Bayreuther Blätter“, 1894, S. [illegible]). Die Entlarvung Prägers ist ein bleibendes Verdienst, in das sich jedoch Herr Ellis mit ihm zu teilen scheint („Bayr. Bl.“, 1893/94). Schlimme Zeugnisse für ein tieferes Wagnerverständnis waren freilich jene Parsifalmärchen („Bayr. Bl.“, 1892—93), in denen er die übereifrigen Hände, Nietzsche würde sagen, die „Tatzen“, des Neubekehrten sofort an die höchsten Fragen von Wagners Kunst und Weltanschauung legte und Leistungen zeitigte, in denen sich das Kindische des Herrn Chamberlain mit dem Erhabenen Wagners grauenvoll mischt. Eine Probe aus „Parsifals Christbescherung“ („Bayr. Bl.“, 1892, S. 262ff.):

> „Der arme Parsifal war recht müde . . . . Den ganzen Tag über war er gereist [Parsifal auf der Walze], und war keinem Menschen begegnet, nicht die kleinste Hütte hatte er gesehen. Sein treues Pferd Allat war seine einzige Gesellschaft. Der heilige Speer war auch furchtbar schwer zu tragen, denn er war sehr, sehr lang, aus hartem Holz, und mit einer grossen, glänzenden Stahlspitze versehen. Wenn Parsifal ritt, so konnte er den Speer unten auf seinen Fuss stützen, oft musste er aber auch absteigen, schon des armen Pferdes wegen, und da blieb ihm nichts übrig, als den schweren Speer auf der Schulter zu tragen.“

Der heilige Speer als Störstange eines mittelalterlichen Heckenreiters, die raffaelisch zarten Gebilde des letzten Wagner ins Landsknechtische verlümmelt und verholzt, so genossen die „Geweihten“ den „Meister“. Herr v. Wolzogen nannte auf dem Umschlag zum 23. Stück der „Bayr. Bl.“ von 1893 dieses Gewäsche „eine schöne Dichtung, die so manchem der Unsern tief wohlgethan“. Immerhin aber vollzogen sich diese geistigen Selbstverstümmelungen noch im Verein „Unter uns“, nach dem in Deutschland längst niemand mehr hinhorcht. Dagegen glückten Herrn Chamberlain zwei Leistungen, die seinen Namen mit Achtung auch in weitere Kreise trugen und in der That das Beste

sind, was er bisher geschaffen hat. Es sind dies die Schrift „Das Drama Richard Wagners“, 1892, und das grosse Bilderbuch „Richard Wagner“, 1896. Freilich ist beides alter Kohl, wird aber für uns gerade dadurch noch einmal geniessbar, dass ihn ein gescheuter, wohlunterrichteter Ausländer in gutem Deutsch auf seine Weise angerichtet hat. Dass es dabei nicht an kleinen Nachrichten, Wendungen, Fingerzeigen fehlt, die den persönlichen Reiz und Wert dieser beiden Arbeiten vor den übrigen wagnerianischen Gewöhnlichkeiten ausmachen, soll gern hervorgehoben werden. Das erste Büchelchen wurde ausserdem sehr bald ins Französische übersetzt. Mögen die übrigen Völker den Standpunkt, wo man noch nicht viel von Wagner weiss, man aber seine Bewunderung und Verehrung für ihn herumweist, wie kleine Mädchen die neue Puppe, unter Herrn Chamberlains immerhin noch einigermassen englisch klarer Führung kennen lernen und, wenn ihnen zu raten wäre, mit Herrn Chamberlain beschliessen. Wohin es uns gebracht hat, dass wir ein halbes Jahrhundert lang bis zur Ausrottung jeden klaren Gedankens und des einfachsten Sinnes für Wahrheit den „Meister“ bewundert, verehrt und geliebt haben, zeigen am besten die letzten Festspiele und die daran geknüpften R. K. III, S. 138 erwähnten journalistischen Auslassungen des Herrn Chamberlain. In ihnen lässt er seinen Klopffechtertrieben nunmehr offen vor aller Welt die Zügel schiessen. „Weihe“ ist diesmal weniger dabei, desto mehr der schon genannte Zweck, die Festspielleitung um jeden Preis von der Niederlage des letzten Sommers reinzuwaschen, sei es selbst um den Preis der Wahrheit und des Anstandes. Sehen wir zu.

Mit wie bösem Gewissen man in Wahnfried dem Beginn der Vorstellungen entgegengesehen haben muss, beweist am besten die Vorentschuldigung, die Herr Chamberlain, doch nicht ohne höheren Auftrag, am 18. Juli, also einen Tag früher, als sich zum erstenmale der Vorhang öffnete, in der „Zukunft“ in alle Welt ausgehen liess. „Eine in jeder Einzelheit mustergültige Aufführung dürfte unter den jetzigen Verhältnissen unmöglich sein, dazu ist die Ausbildung der Darsteller durchaus unzureichend.“ Das sind die Kopfschmerzen des dramaturgischen Schuljungen, der gerieben genug ist, gleich von vornherein zu gestehen, dass er seine Aufgabe schlecht gemacht hat, und der auch gleich einen anzupetzen weiss, der daran Schuld sein soll: die unfähigen Darsteller. Wer aber trotzdem noch nach Bayreuth kommt, weiss nunmehr, was ihm bevorsteht. Beschwerden wegen mangelhafter Vorstellungen werden nicht angenommen, das Geld wird nicht wieder herausgezahlt, ganz wie bei den Kaufleuten: „senden Ihnen auf Ihre Rechnung und Gefahr“. Übrigens machte Herr Chamberlain nachdrücklich darauf aufmerksam, dass der „Veranstalter der Festspiele“, d. i. natürlich Haus Wahnfried, das Anlagekapital à fonds perdu und ohne Verzinsung stelle, auch sonst ohne Gage arbeite. Man bekam also gewissermassen noch etwas heraus: wer hätte es da über sich vermocht, Lärm zu schlagen.

Und wirklich, es gab keinen Skandal. Die Fremden waren mit der Sache noch nicht genügend vertraut, hätten auch wohl die Polizei und die Gerichte des fremden Landes, natürlich ganz unnötigerweise, gefürchtet; die deutschen Wagnerianer staken bis über die Ohren in der Hypnose, die Kritiker in der Musik, sodass selbst diejenigen, die noch etwas sahen, doch nicht den zehnten Teil dessen sahen, was sie eigentlich hätten sehen sollen. Desto aufgeblasener wurde Herr Chamberlain. Sein neuer Aufsatz in der „Deutschen Zeitung“ vom 15./16. August galt vor allem der Verherrlichung der Oberleitung, d. i. der Frau Wagner, wenn sie auch nicht mit Namen von ihm genannt wird. „In Bayreuth befindet man sich in Gegenwart des Genies, und zwar in einer Unmittelbarkeit, die sonst nicht angetroffen wird.“ Da die irdischen Überreste des grossen Mannes im Garten von Wahnfried mit den Festspielen wirklich gar nichts zu thun haben, so ist diese Ansprache natürlich eine Treppe höher gerichtet. Wagners Werke würden „mit der peinlich genauesten Berücksichtigung einer jeden seiner Bestimmungen aufgeführt“; „mit unermüdlichem Fleisse sucht man an der Hand der schriftlichen und mündlichen Bestimmungen des Dichters die Probleme einer Darstellung zu lösen, für die man sich nach keinen vorhandenen „Mustern“ richten darf, sondern die sich aus dem Werke selbst ergeben muss.“ Nicht jedoch „die erreichte Vollendung ist das Charakteristische einer Bayreuther Aufführung, auch der diesjährigen nicht“, sondern nur „das Streben“ danach. Denn „wer es nur ahnt, welche Berge von Hindernissen bei jedem Festspiel zu über-

wunden sind, wird sich wohl bedenken, ehe er der leichten, billigen Kritik die Zügel schiessen lässt."

Auf diese Lobhudelungen ist kurz und bündig zu erwidern, dass sie blauer Dunst sind, der der Welt zu Gunsten der damaligen und der kommenden Festspiele von Herrn Chamberlain vorgemacht wurde. Dass es Fehler gegeben haben kann, die beim besten Willen nicht zu beseitigen sein mochten, wollen wir im allgemeinen zugeben. Aber „dir glaub' ich nicht mit dem Ohr, dir glaub' ich nur mit dem Aug'!" Herr Chamberlain nenne gefälligst diese Fehler und die Hindernisse dazu. Er soll uns billig finden. Aber die Redensart von den bergehohen Hindernissen kann nicht die grosse Masse dessen zudecken, was geschah, weil Frau Wagner eben nicht imstande war, aus dem Werke selbst, besonders aus der Musik, das Richtige herauszulesen, und weil sie sich ihres Nichtkönnens parsifalisch unkund auch über die bestimmtesten, schriftlich und gedruckt vorliegenden Anweisungen Wagners hinwegschwebte. Was ich bisher über das Bayreuther „Rheingold" berichtet habe, ist Beweises genug für diese meine, und gegen die Behauptung des Herrn Chamberlain.

Leider fehlt mir hier der nötige Raum für die gebührende Prangerstellung aller Kniffe und Pfiffe, Erschleichungen und Winkelzüge, mit denen Herr Chamberlain seine Leser, auf deren Unkenntnis in musikdramatischen und Wagnerischen Dingen rechnend, dumm zu machen sucht: wie er für Wagners Kunst den funkelnagelneuen Begriff der vollkommenen Harmonie der Aufführung bei mangelnder Vollkommenheit im einzelnen erfindet (in der „Zukunft" vom 18. Juli und 26. Sept. S. 103, 1067, 597), was logisch die Ruine oder die Karikatur bedeutet, beides für Bayreuth durchaus richtig, womit aber Herr Chamberlain etwas Psychologisches im Sinne hat, jenen Zustand der Opern- und Festspielhypnose, in dem man „den Leuten Kinder auf dem Theater schlachten und fressen lassen kann, ohne dass sie merken, was vorgeht"; wie Herr Chamberlain diejenigen, die an den Bayreuther Aufführungen etwas auszusetzen finden, mit dem Namen von „Fachleuten" bewirft („Zukunft", S. 1067) und damit den niedersten Trieben der Masse schmeichelt, der der Fachmann als kalter Besserwisser und Rechthaber unbequem ist; wie er aber auch zugleich das, was diese „Fachleute" auszusetzen haben, mit dem Namen „lauter technische Einzelheiten" beschönigt, als ob es Einrichtungen und Vorgänge hinter den Coulissen beträfe, mit denen man doch die lieben, ganz nur den erhabensten Kunstgenüssen geweihten Festspielgäste nicht behelligen solle, während in Wahrheit jene „technischen Einzelheiten" Vorgänge auf der Bühne, gesehene und gehörte Teile des Kunstwerkes sind, die jene „Fachleute" verbessert haben wollen, weil sie als „Fachleute" wissen, dass sie bei genügendem Verständnis der Festspielleitung verbessert werden können; wie Herr Chamberlain die offenkundige Lächerlichkeit der meisten und wichtigsten Bayreuther Kostüme als einen Schritt zur Regelung der Kostümfrage hinstellt, durch den es Bayreuth bereits gelungen sei, diese Frage, „die sonst als eine untergeordnete betrachtet wird, in den Vordergrund des Interesses" zu rücken (indem es sich von aller Welt auslachen liess), und wie er als Beweis für dieses Verdienst Bayreuths den Wanderer nennt, der mit Recht allgemeine Anerkennung gefunden zu haben scheint, während er von den Rheintöchtern, Wotan, Fricka, Freia, der Landsknechtrüstung Siegfrieds, die noch während der Festspiele, sozusagen auf offener Scene, geändert werden musste, mannhaft schweigt („Deutsche Ztg." vom 16. August); wie Herr Chamberlain das Wort „Oper", „Operntheater", „Opernsänger" heute noch in dem Sinne braucht, wie es vor 30 Jahren am Platze war, z. B. „Zukunft", S. 104: zur Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne findet Bayreuth „aber einstweilen nur Opernsänger, also Leute, bei denen das schablonenhafte Marionettentum systematisch ausgebildet worden ist", als ob nicht inzwischen eine ganz gewaltige bewusst erzieherische, wenn auch noch lange nicht systematisch erzieherische Einwirkung Wagners auf die deutschen Bühnen stattgefunden hätte; wie Herr Chamberlain als Mass der Unbildung unserer „Opernsänger" berichtet („Zukunft", S. 593): Wagner habe „als Minimum ein Jahr, um seine Leute »menschlich und künstlerisch zu üben«, gefordert, und später, als er eine Schule plante, sollte der Kursus sich auf sechs Jahre erstrecken". Man müsse sich also zufrieden geben, wenn Frau Wagner (die doch immerhin noch kein ganz so grosses Genie ist, wie Wagner)

aus so tief stehendem Materiale, das ihrem bildenden Einflusse oft nur 14 Tage ausgesetzt sei, nicht sofort Musterkünstler schaffen könne, wobei aber Herr Chamberlain nicht der Wahrheit gemäss berichtet, dass Wagner jene sechs Jahre nicht etwa, wie es bei Herrn Chamberlain den Anschein hat, deshalb verlangte, weil er mit dem vorher genannten einen Jahre die Unbildung der Darsteller unterschätzt hatte, sondern weil jene sechs Jahre die Schule in sich befassten, in der seine sämtlichen Dramen eingeübt und aufgeführt werden sollten („Ges. Schr." X, 23 ff.), wobei Wagner selbst ausdrücklich bemerkt, dass es „wohl nur in seltenen Fällen zu vermuten" stehe, dass alle Teilnehmer der Schule sechs Jahre lang würden angehören können (ebenda, S. 26). (Schluss folgt.)

Die Musteraufführung des Nibelungenringes am Berliner Opernhaus.

(Ein Schlusswort von Robert West.)

Im Anschluss an die von mir in Heft 13 und 14 der „Redenden Künste" besprochene Aufführung des Nibelungenringes am Berliner Opernhaus möchte ich noch erwähnen, dass die Kgl. Bühne in der Zeit vom 15. bis 20. Dezember eine Wiederholung des gigantischen Werkes in Scene setzte, die für zahlreiche theaterbesuchende Kreise das Benefizium bedeutend herabgesetzter Eintrittspreise mit sich brachte. Wer die durchweg ausverkauften glänzenden Häuser der ersten Aufführung gesehen hatte, konnte es der Direktion nicht so sehr übel nehmen, dass sie, neben dem hervorragend glücklichen geschäftlichen Griff, es zu stande gebracht hatte, für die vier Abende des ersten Cyklus ein Elitepublikum im besten Sinne des Worts in den festlich prangenden Räumen des Opernhauses zu versammeln. Um so mehr verdient Anerkennung, dass mannigfachen Anregungen in Publikum und Presse nachgebend, der zweite Cyklus durch Reduzierung der Eintrittspreise auch den weniger bemittelten Theaterbesuchern zugänglich gemacht wurde. Diese Wiederholung gewann bedeutend an Interesse dadurch, dass in ihr der ursprünglich in Aussicht genommene, bei der Erstaufführung aber wegen stimmlicher Indisposition behinderte Bayreuther Vertreter des Alberich Herr Friedrichs mitwirkte, wie sich erwies, leider aber nicht zum Vorteil des Ganzen, denn gerade in dem am Rheingoldabend so überaus bedeutsamen Teile der Alberichpartie liess der Bayreuther Gast Stimmfrische und selbst musikalische Sicherheit vielfach vermissen. Der Vergleich in der Berliner Presse zwischen ihm und seinem Vorgänger Schelper fällt daher durchweg zu Gunsten des letzteren aus, was uns Leipziger nur mit gerechtem Stolz auf den Besitz dieses seltenen Künstlers erfüllen kann, allen Angriffen der Berliner „Allgemeinen Musikzeitung" auf Herrn Schelper zum Trotz. Für den stimmlich überanstrengten Herrn Perron hatte diesmal der einheimische Vertreter Herr Betz die Riesenrolle des Wotan übernommen und führte dieselbe trotz seiner 62 Jahre mit bewundernswerter Stimmfrische durch, er strafte dadurch die in Berlin vielfach verbreitete Ansicht Lügen, er sei der in den letzten Jahren zumeist durch den Bassisten Stammer vertretenen Wotanpartie stimmlich nicht mehr gewachsen. Besonderer Dank gebührt Herrn Betz in diesem Falle noch dafür, dass er durch sein hilfbereites Einspringen für Perron die zweite Aufführung des Cyklus überhaupt ermöglichte. War doch der sonst berufenste, zugleich ebenfalls Bayreuther Vertreter der Rolle, Herr Bachmann, durch Repertoirerücksichten in seinem Nürnberger Engagement verhindert, den Wotan zu singen, und musste es sich doch ferner bei ruhiger Überlegung der Sachlage leider herausstellen, dass ein anderer Ersatzmann, ausser etwa Brucks in München, nicht zu beschaffen sei, aus dem einfachen, aber sehr bedauerlichen Grunde, weil es, dem Himmel sei's geklagt, unter unseren zahlreichen vortrefflichen Baritonisten ausser den genannten keinen einzigen giebt, der im stande wäre, die drei Wotanpartien strichlos und ohne längere Vorbereitung zu übernehmen. Vor

bereitung hat es zudem bei den Berliner Musteraufführungen diesmal nicht gerade allzu reichlich gegeben, und ist hierin vor allen Dingen der Grund zu suchen für die bedauerlichen Unvollkommenheiten und Störungen, an denen, wie ich in meinen Besprechungen schon mehrfach erwähnt habe, leider kein Mangel war, und welche den schönen Gesamteindruck der Berliner Ringaufführungen in empfindlicher Weise beeinträchtigten und abschwächten. Zunächst das Orchester! Herr Weingartner hatte sich und seiner wackeren Künstlerschar denn doch wohl zu viel zugetraut, wenn er meinte, mit ihnen auch ohne jegliche Proben mehr, wie eine Durchschnittsleistung, etwas annähernd Musterhaftes etwa im Sinne Bayreuths, fertig bringen zu können. Dafür waren die durch den strengen Dienst der fortlaufenden Opernsaison ermüdeten Orchestermitglieder denn doch zu wenig ausgeruht und frisch; zum Überfluss schob man auch noch zwischen „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ eine gänzlich unmotivierte Aufführung von „Figaros Hochzeit“, deren Direktion noch in letzter Stunde an Stelle des unermüdlichen Weingartner von Sucher übernommen wurde. Ein Tag Ruhepause, wie an den beiden dem „Rheingold“ vorausgehenden Abenden, wäre aber weit besser am Platze und für den Ausfall des darauf folgenden Götterdämmerungsabends viel gedeihlicher gewesen. Aber auch mit den Solisten waren, abgesehen von ein paar flüchtigen Klavierproben, keinerlei gründliche Vorbereitungen abgehalten worden; ein jeder stand, ging und sang auf der Bühne, wo und wie es ihm gerade passte. Ein wahres Glück, dass gerade die Vertreter der meisten Hauptrollen von Bayreuth her noch so gut eingespielt waren, dass es bei ihnen zu keinerlei störenden Differenzen kam. So fand aber schon z. B. in der Nibelheimscene der Alberich seinen Bruder Mime, der sich, bei Wotan und Loge Schutz suchend, vor ihm verkrochen hat, zunächst gar nicht auf und schwang die Geissel gerade nach der entgegengesetzten Seite in die leere Luft. Siegmund und Hagen, Gunther und Gutrune verrieten vollends eine gründliche Unkenntnis der scenischen Vorschriften, waren in ihren Bewegungen opernhaft konventionell und verdarben dadurch ihren Bayreuther Mitspielern manchen der schönsten Effekte vollständig; am schwersten muss dieser Vorwurf Herrn Sylva treffen, der auf das vollendete Spiel seiner Partnerin, der Sucher, ganz und gar nicht einzugehen wusste. Herrn Regisseur Tetzlaff trifft ferner die Verantwortung dafür, wenn hinsichtlich des Auftretens und Abgehens der Personen, wie des Fallens des Vorhangs zahlreiche Versehen und Ungenauigkeiten unterliefen. Einzelnes hier anzuführen, verbietet mir leider der Raum. Nur das Eine noch: Zu meiner grössten Verwunderung musste ich konstatieren, dass sogar Herr Grüning sich verschiedene derartige Verstösse zu Schulden kommen liess: so verliess Siegfried z. B. das vor der Gibichungenhalle liegende Schiff schon wesentlich früher, als dies durch das Erklingen des Siegfriedmotivs in vier Hörnern mit Begleitung von Posaunen und Kontrabassen angezeigt ist; des weiteren ignorierte Grüning gänzlich das Auftreten des Schwertmotivs in den Trompeten in Es kurz vor dem Blutbrüderschaftsschwur, welches doch deutlich genug auf den richtigen Moment für die Geberde des Schwertziehens hinweist. Herr Grüning zog seinen Nothung vielmehr schon 13 Takte früher zugleich mit Gunther nach dem Verklingen des Fluchthemas, wodurch dann die später erschallende Fanfare bedeutungslos und unverständlich erscheinen musste. In Bayreuth hätte man ihm dergleichen doch sicherlich nicht durchgelassen. Schlimmer noch aber versündigte sich der Künstler am Text: an Stelle der Worte: „Von einer Lehre lass' ich doch nie“ sang er: „An einer Lehre halt' ich doch fest“, ferner für „Dir zu helfen, ruh' ich aus“ die wunderliche Variante „folg' ich gern“ und anderes mehr. Das ist ebenso störend, wie bedauerlich und giebt zu denken, zumal Frau Gulbranson und Herrn Perron keinerlei solche Gedächtnisfehler unterliefen. Zum Kapitel der Rollenverteilung möchte ich noch nachträglich bemerken, dass ich bei aller hohen Anerkennung für die treffliche Leistung der Frau Götze als Waltraute dennoch diese Rolle lieber in den Händen der Frau Schumann-Heink gesehen hätte, schon aus dem einfachen Grunde, weil diese Künstlerin auch in Bayreuth dieser so überaus wichtigen Episode in der „Götterdämmerung“ zu einer so vollendeten Wiedergabe verholfen hatte.

Charakteristisch für die Unklarheit und das Mangelhafte in den gesamten Vorbereitungen ist ferner der Umstand, dass man am Morgen der Götterdämmerungs-Aufführung

sich über die Besetzung der drei Nornen noch nicht ganz einig war, und so auf dem Theaterzettel zu folgendem einer Provinzbühne würdigen Hilfsmittel rekurrieren musste „Die drei Nornen . . — — —“ Erfreulicherweise entpuppten sich diese geheimnisvollen Schriftzeichen in Gestalt der Damen Götze, Herzog und Rothhauser, die der schönen Einleitungsscene in jeder Beziehung gerecht wurden. Der schöne Anlauf, den man noch im „Rheingold“ und im zweiten Akt der „Walküre“ hinsichtlich der neuen Dekorationen genommen hatte, wurde gänzlich abgeschwächt und zu nichte gemacht durch die unglaublich stimmungslosen, armseligen und veralteten Dekorationen der „Götterdämmerung“. Man hatte hier, wie überall den Eindruck der Halbheit, des Unvollendeten, was um so peinlicher berühren musste, als man in dem, was an Gutem und Rühmenswertem vorhanden war, die sicherste Garantie dafür erblicken konnte, dass bei weiterem Aufwand von Kosten, Zeit, Proben und Fleiss in der That eine Musteraufführung hätte erzielt werden können, wie sie, von Bayreuth natürlich immer abgesehen, bisher noch keine andere Bühne zu stande gebracht hätte. Ein nicht zu leugnendes Verdienst hat sich die Reichshauptstadt indess durch diese Aufführungen schon jetzt erworben: sie ist anderen Bühnen mit einem grossen Beispiel vorangegangen, bei dem nur leider das Können hinter dem Wollen oft arg zurückblieb. Viel ist unstreitig diesmal geleistet worden, mehr aber bleibt noch zu leisten übrig. Ich zweifle aber nicht, dass nach alledem, was dennoch in den verflossenen Nibelungenaufführungen in der That Gutes und Tüchtiges geleistet worden ist, die Leitung des Kgl. Opernhauses nunmehr nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern unentwegt eine wesentliche Vervollkommnung derartiger Mustervorstellungen anstreben wird, etwa auf dem Wege, den ich hier angedeutet habe und zur Erreichung eines so hohen Ziels für den einzig richtigen halte.

Was die Leipziger Oper uns zu Weihnachten bescherte.

Von Robert West

Es war eine stattliche und sorgfältig ausgewählte Serie von Opern, die uns das Repertoire an, vor und nach den Weihnachtsfeiertagen bot. In der Zeit vom 20. Dezember bis zum 5. Januar, also in der kurzen Frist eines halben Monats, hatten wir eine Reihe von nicht weniger als rund einem Dutzend grösstenteils wohlgelungener Vorstellungen zu verzeichnen. „Verkaufte Braut“, „Maurer und Schlosser“, „Lustige Weiber“, „Aïda“, „Heimchen am Herd“, „Oberon“, „Freischütz“, „Hochzeit des Figaro“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Barbier von Sevilla“ und eine Reprise von „Aïda“. Auf die am weitesten zurückliegende, durch Schelpers erstmaliges Auftreten als Heiratsvermittler Kezal besonders interessante Aufführung von Smetanas „Prodaná nevěsta“ komme ich bei der nächsten Wiederholung des reizenden Werkes noch zurück, hinsichtlich der anderen Aufführungen möchte ich an dieser Stelle mit einigen Worten nur noch das Erwähnenswerte nachholen. Die Novize an unserem Stadttheater für kleinere jugendliche Partien, Frl. Stöckicht, hatte Gelegenheit, für das erkrankte Frl. Toula als Zobeide in „Maurer und Schlosser“ einzuspringen und so in dankenswerter Weise die Vorstellung zu retten. Am nächsten Abend verkörperte in den „Lustigen Weibern“ zum erstenmale Frl. von Rhoden die Partie der Anna Reich, und zwar mit hervorragend gutem Gelingen. Ihr schönes sympathisches Organ und ihre vortreffliche gesangliche Schulung machen sie schon jetzt zu einem der brauchbarsten Mitglieder unseres Opernensembles. Wirkungsvoll unterstützt wurde sie in dem reizenden Duett von ihrem tüchtigen Partner Herrn Kraemer. Meister Schelper hat seinen Falstaff noch um manchen drastischen Zug bereichert, war sichtlich trefflich disponiert und in der besten Weihnachtslaune. Am ersten Feiertage gelangte Verdis Ausstattungsoper „Aïda“ nach langjähriger Pause neu einstudiert zur Wiederaufführung. Leider liess die ganze, im übrigen prächtig aus-

gestattete Vorstellung ein Beherrschen und tieferes Erfassen der einzelnen Rollen durch unsere Bühnenmitglieder noch ziemlich vermissen. War die ursprünglich in Aussicht genommene Vertreterin der Titelrolle, Frl. Doenges, aus diesem Grunde für diesesmal noch zurückgetreten, so zeugten die Leistungen der meisten anderen Mitwirkenden in geistiger Hinsicht von der gleichen Unfertigkeit und mangelhaften Vorbereitung. Farblos im höchsten Grade erschien mir die Amneris des Frl. Beuer, die sich gegen Auffassung und Vortragsbezeichnungen mehr denn einmal auffallend verging, cf. z. B. die Nichtbeachtung des ausdrücklich vorgeschriebenen piano bei dem dreimal wiederholten Einsatz „Geliebter, o komm, o komm, berausche mich“, welcher, wie durch hinzugefügte Klammern klar angedeutet ist, als in Parenthese, nach Art eines Selbstgesprächs zu singen ist. Nicht minder verzeichnet war der Amonasro des Herrn Schütz, der aus dem wilden Äthiopierfürsten einen schmachtenden Liebhaber machte und dem Typus des sonnenverbrannten Sohnes der Wüste durch eine durchaus abendländische Maske in keiner Weise Rechnung trug. Unser Oberpriester Ramphis entbehrte des in dieser Figur so ausgeprägten fanatischen Zuges vollständig, während Herr Immelmann als König sich mal wieder mit einer ausgesprochenen Basspartie (früher von Grengg gesungen) herumquälen und den Pharao in der äusseren Erscheinung zudem um reichlich 3. Jahre zu jugendlich repräsentierte. Einzig Frau Kaschowska bot mit der Durchführung der ihr sehr unbequem liegenden Rolle der Aida erfreuliches, soweit man von ihren bekannten Stimmdefekten absehen konnte. Als Radamès genügte der Heldensänger Herr de Grach bescheidenen Ansprüchen. Sein Organ erhob sich in dem grossen Duett des dritten Aktes stellenweise allerdings zu ganz phänomenaler Wucht und Tonfülle, im übrigen muss ich von seiner ganzen Leistung mit Pogner sagen: „Ward sein nicht froh.“ Das kleine Solo der Priesterstimme wurde durch Frl. von Rhoden klangschön und wirksam vorgetragen. Die berühmten Fanfaren auf der Bühne litten sehr an mangelnder Intonationsreinheit. Bei der Reprise der Oper am 3. Januar zeichnete sich zum wenigsten der Amonasro des Herrn Schütz durch eine korrekte Maske und eine wesentlich verschärfte Charakteristik und gesteigerte Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks in Spiel und Gesang aus. Sehr zufrieden war ich mit der Neubesetzung des Radamès durch Herrn Kraemer. Dieser höchst brauchbare, intelligente Sänger hat sich somit nun auch einmal in einer ausgesprochenen Heldenpartie vortrefflich bewährt. Mit seltener Vollendung brachte er die Romanze zu Gehör, während er im dritten und vierten Akte durch den Glanz seiner leichten, mühelosen Höhe bestach. Da er ausserdem in Spiel, Auffassung und Erscheinung in jeder Beziehung sich als feinsinniger und denkender Künstler dokumentierte, trage ich kein Bedenken, ihm vor seinem Kollegen de Grach ganz entschieden den Vorzug zu geben. Stimmprotzerei wird niemals mit künstlerischer Intelligenz und Noblesse in erfolgreiche Konkurrenz treten können. Das bewies Herr Kraemer auch in der kleinen Partie des „Walter von der Vogelweide“ gelegentlich der letzten Tannhäuseraufführung. In den Ensemblesätzen weniger aufdringlich, wie sein Vorgänger Herr Merkel, brachte er besonders sein Lied im „Sängerkrieg“ durch einzelne glückliche Vortrags- und Spiel-Nuancen zu hervorragender Geltung. Hoffentlich lässt sich Herr Kraemer durch die reservierte Haltung des Publikums und auch eines Teiles der Presse seinen Leistungen gegenüber in seinem von Erfolg gekrönten Streben nicht beirren und beeinflussen. Von den übrigen Aufführungen „Heimchen“, „Oberon“, „Freischütz“, „Figaro“, „Lohengrin“ und „Barbier“ will ich nur summarisch berichten, dass sie sämtlich vor fast ausverkauften Häusern viel Gutes boten, aus dem ich als hervorragend gelungen die schelmische Dot und Susanne des Frl. Kernic, die Elisabeth und Elsa des Frl. Dönges, Scheipers prächtigen, noch immer erstaunlich jugendlichen und stimmfrischen Figaro und den wuchtigen, gegen früher wesentlich gewonnen habenden Telramund des Herrn Schütz besonders erwähnen möchte. Wie schon eingangs erwähnt, ist das allgemeine Resultat dieser 12 ungefähr zwischen Weihnachten und Neujahr stattgehabten, auch von zahlreichen auswärtigen Besuchern frequentierten Opernvorstellungen in vieler Hinsicht ein recht erfreuliches gewesen. Möge dieser Thatbestand für die Direktion eine Aufmunterung sein, das einstweilen so gut inaugurierte Jahr 1905 „neue Thaten“ sehen zu lassen in Gestalt von künstlerisch wahrhaft bedeutenden Novitäten, passenden Neu-

einstudierungen und gediegenen Wiederholungen alter, dem Repertoire bereits einverleibter Werke, wie sie sich für ein Kunstinstitut von dem Range der Leipziger Oper ziemen und „hoher Ehren wert“ sind.

Litterarischer Teil.

Goethe und Richard Wagner.

Von Prof. Dr. K. Landmann)*

Im Jahre 1893 erschien in der „Sammlung Göschen“ ein — Büchlein, würden wir sagen, wenn nicht die „Geschichte der deutschen Litteratur“ von Max Koch schon nach ihrem äusseren Umfang (278 Seiten) den Anspruch erheben dürfte, ein Buch genannt zu werden. Mehr freilich noch durch Inhalt und Form. Das Buch fand reichen Beifall, aber auch lebhaften Widerspruch. Der letztere wurde, insoweit er begründet war, durch die bald darauf erfolgende zweite Auflage (1896), hoffentlich für immer, beseitigt. Aber ein Vorwurf, der auch von wohlwollender Seite mehrfach gegen die erste Auflage gerichtet worden war, konnte den Verfasser nicht bestimmen, den von ihm betretenen Weg zu verlassen. Er galt dem letzten, nun vorletzten Abschnitte, der die Überschrift trägt: „Von Goethes Tod bis zu den Bayreuther Festspielen“. Das war freilich eine verwegene Neuerung. Und rerum novarum cupidum esse ist schon von den Römerzeiten her verdächtig! — Der Verfasser aber schrieb in die zweite Auflage „unentwegt“ die aus Altem und Neuem zusammengesetzten Worte (S. 267 f.): „Der nun ein halbes Jahrhundert füllende Streit für und gegen Wagner gilt keineswegs einer musikalischen Frage. Wer so verblendet sein mag, Wagner als Musiker aus der Litteraturgeschichte fernhalten zu wollen, verkennt eben seine entscheidende Stellung für die ganze deutsche, ja europäische Kunstentwickelung. Ein so beispielloses Ereignis wie die Bayreuther Spiele bildet einen Markstein auch für die Litteraturgeschichte, denn um ein nationales Drama durch Zusammenwirken der Musik und Dichtung, wie Lessing, Mozart, Schiller, Jean Paul es erhofften, nicht um Musikaufführungen handelt es sich in Bayreuth.“ Warum er neben Schiller nicht auch Goethe nannte, ist uns nicht bekannt. Die folgenden Ausführungen werden darzuthun versuchen, dass nach Wagners Ansicht auch Goethe zu den Menschen und zumal zu den Dichtern gehörte, die „eine gemeinsame Not empfanden“.

Man pflegt das Leben und künstlerische Schaffen Richard Wagners in zwei Perioden zu scheiden, deren Grenze, genau „des Lebens Mitte“, in das Jahr 1848, das fünfunddreissigste des Tondichters, fällt. In der ersten Hälfte entstanden „und zwar stets in Paaren und in Zwischenräumen von etwa fünf Jahren: Die Feen und Das Liebesverbot, Rienzi und Der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, Siegfrieds Tod und Friedrich der Rotbart**)“ also acht Werke, von denen die zwei ersten durch ihren Schöpfer selbst als Jugendleistungen bezeichnet wurden, die vier folgenden dem Musikdramatiker die Bühnen Deutschlands und bald auch des Auslandes eroberten, die beiden letzten nur für den Wagnerforscher Bedeutung haben, dem sie als dramatische Entwürfe den Übergang in die zweite Periode darstellen. Diese zweite

*) Mit Genehmigung des Verfassers einer Reihe von Aufsätzen entnommen, die in dem „Pädagogischen Archiv“ (herausg. von Prof. E. Dahn in Braunschweig. Verlag von A. W. Zickfeldt, Osterwieck [Harz]) unter dem Gesamttitel „Goethe im Lichte der Gegenwart“ erschienen.

**) Houston Stewart Chamberlain, das Drama Richard Wagners. Eine Anregung. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1892 (zugleich Vorläufer des 1895 erschienenen grossen Werkes von demselben Verfasser). — Den zuverlässigsten Bericht über Wagners Leben und Wirken besitzen wir nun in der „Allgem. Deutschen Biographie“, Bd. 40, S. 544—571 (Fr. Muncker).

Hälfte ist durch die Schöpfungen ausgefüllt, die uns den Tondichter auf seiner höchsten Höhe zeigen, neben diesen durch eine Reihe von Schriften, die der grossen Menge der Wagnerverehrer — und das ist doch wohl heute die ganze gebildete Welt — kaum dem Namen nach bekannt sind. Gerade mit diesen aber haben wir es hier zu thun, da gerade in ihnen die Stellung Wagners zu den grossen Geistern des Jahrhunderts, hier also insbesondere zu Goethe, aus des jüngeren Meisters eigenen Worten klargelegt zu werden vermag.

Unter den in zehn Bänden der „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ abgedruckten Aufsätzen sind es zunächst drei, die unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken: „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850), „Oper und Drama“ (1851) und „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1852).

„Das Kunstwerk der Zukunft“*), bekanntlich die Schrift Wagners, die den Namen „Zukunftsmusik“ in ähnlicher Weise zu einem billigen Witzwort machte, wie das „Hineingeheimnissen“ es für Goethes „Faust“ geworden war, behandelt „die drei reinmenschlichen Kunstarten“: Tanzkunst, Tonkunst, Dichtkunst, aus deren Zusammenwirken das antike Drama entstand. Aber „Die Blüte der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war“. Es kam die Zeit, da die einsame Dichtkunst nicht mehr dichtete, sondern nur beschrieb. „Da sass sie nun, die einsame, grämliche Schwester, hinter der qualmenden Lampe im düstern Zimmer, — ein weiblicher Faust, der über Staub und Mottenfrass hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorstellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus sich sehnte, um mit Fleisch und Bein, niet- und nagelfest, unter wirklichen Menschen als wirklicher Mensch zu gehen und zu stehen“ (S. 106). — Da stehen wir an der Seite des „menschlichsten aller Menschen“ und empfinden etwas von der „Last der Gaben“, von der unser neuester Goethe-Biograph redet. Und mit ihm Wagner: „Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders, wir kennen sie aber — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstlitterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen . . . Von der Bühne, wo Goethe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel, — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von oben“**). Und: „Wo ein Goethe gescheitert war, musste es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier“ (S. 110). — Und so stehen die beiden nebeneinander: Genie gegen Genie, dürfen wir nun sagen, wiewohl Wagner an einer andern Stelle (IV 227) sich energisch gegen diese Bezeichnung verwahrt.

Reichlicher als hier begegnet uns der Name Goethes in „Oper und Drama“***), genauer im zweiten Teil, der das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst zum Gegenstand hat. — „Goethes Laufbahn als dramatischer Dichter begann mit der Dramatisierung eines vollblut germanischen Ritterromans, des „Götz von Berlichingen“. Das Shakespearesche Verfahren war hier ganz treu befolgt, der Roman mit allen seinen ausführlichen Zügen so weit für die Bühne übersetzt, als die Verengung derselben und die Zusammendrängung der Zeitdauer der dramatischen Aufführung es gestatteten. Goethe trat aber bereits auf die Bühne, auf der das Lokal der Handlung nach den Erfordernissen derselben, wenn auch roh und dürftig, dennoch mit bestimmter Absicht zur Darstellung gebracht wurde. Dieser Umstand veranlasste den Dichter, sein mehr vom litterarisch- als scenisch-dramatischen Standpunkte aus verfasstes Gedicht nachträglich für die wirk-

*) Bd. III, S. 42—177 (nach der II. Auflage). — Die gleichfalls in die drei ersten Jahre des Züricher Aufenthaltes fallenden Aufsätze „Die Kunst und die Revolution“ und „Kunst und Klima“ geben Wagner keine Veranlassung, auf litterarhistorische Einzelheiten einzugehen.

**) Vgl. Goedekes Grundriss IV (1²) S. 541 und Bd. VIII, S. 61.

***) Bd. III, S. 222—320 und IV, 1—229.

liche Darstellung auf der Bühne umzuarbeiten durch die letzte Gestalt, die ihm aus Rücksicht auf die Erfordernisse der Scene gegeben wurde, hat das Gedicht die Frische des Romanes verloren, ohne dafür die volle Kraft des Dramas zu gewinnen" (IV 20). Von dem dramatisierten Ritterroman wandte sich Goethe zunächst bürgerlichen Romanstoffen mit historischem Hintergrunde zu „Egmont". Aber aus dieser Beschränkung erlöste er sich zu fessellosester Freiheit durch gänzliches Aufgeben des wirklichen Bühnendramas. Bei seinem Entwurfe des „Faust" hielt er nur die Vorteile einer dramatischen Darlegung für das Litteraturgedicht fest, die Möglichkeit einer scenischen Aufführung mit Absicht gänzlich ausser acht lassend. In diesem Gedicht schlug Goethe zum erstenmale mit vollem Bewusstsein den Grundton des eigentlichen poetischen Elementes der Gegenwart an: das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit, den er künstlerisch aber noch nicht in die Wirklichkeit des Dramas erlösen konnte. Hier ist der Scheidepunkt des mittelalterlichen, bis zur Seichtigkeit des bürgerlichen verflachten Romanes und des wirklich dramatischen Stoffes der Zukunft" (S. 21). Und ein Drama der Zukunft das wissen wir heute sollte der „Faust" auch für Goethe bleiben. Was ihn aber weiter reizte, das war zunächst die Betrachtung des Dramas in seiner vollendeten künstlerischen Form. Diese Form, die den Italienern und Franzosen dem Grade ihrer Kenntnis des Antiken gemäss, nur als äussere zwingende Norm verständlich war, ging dem geläuterten Blicke deutscher Forscher als ein wesentliches Moment griechischen Lebens auf: die Wärme jener Form vermochte sie zu begeistern, als sie die Wärme dieses Lebens aus seinen Monumenten selbst herausgefühlt hatten. Der deutsche Dichter begriff, dass die einheitliche Form der griechischen Tragödie dem Drama nicht von aussen aufgelegt, sondern durch den einheitlichen Inhalt von innen heraus neu belebt werden müsse. Wenn Goethe zu dem fertigen Stoff der „Iphigenie auf Tauris" griff, verfuhr er aber ähnlich wie Beethoven in seinen wichtigsten symphonischen Sätzen: wie Beethoven sich der fertigen absoluten Melodie bemächtigte, sie gewissermassen auflöste, zerbrach und ihre Glieder durch neue organische Belebung zusammenfügte, um den Organismus selbst zum Gebären der Melodie fähig zu machen, so ergriff Goethe den fertigen Stoff der „Iphigenia", zersetzte ihn in seine Bestandteile und fügte diese durch organisch belebende dichterische Gestaltung von neuem zusammen, um so den Organismus des Dramas selbst zur Zeugung der vollendeten dramatischen Kunstform zu befähigen. Aber nur mit diesem, im voraus bereits fertigen Stoffe konnte Goethe dies Verfahren gelingen: an keinem dem modernen Leben oder dem Romane entnommenen durfte der Dichter zu gleichem Erfolge gelangen" (S. 22). Hat das einer der heutigen Kunstkritiker von Fach schöner und wahrer gesagt als der „Musikdramatiker" um die Mitte unseres Jahrhunderts? — Aber auch von diesem Versuche des Dramas wandte sich Goethe wieder ab, sobald es ihm nicht um absolutes Kunstschaffen, sondern um die Darstellung des Lebens selbst zu thun war. „Die eigentliche Blüte seiner modernen Weltanschauung konnte der Dichter nur in der Schilderung, im Appell an die Phantasie, nicht in der unmittelbaren dramatischen Darstellung uns mitteilen, — so dass Goethes einflussreichstes Kunstschaffen sich wieder in den Roman verlieren musste, aus dem er im Beginn seiner dichterischen Laufbahn mit Shakespeareschem Drange sich zum Drama gewendet hatte" (S. 25).

Bevor indessen Wagner auf „Wilhelm Meister", auf den die letzten Worte hinzielen, näher eingeht, beleuchtet er das dramatische Schaffen Schillers, insbesondere dessen „Braut von Messina", in der das, „was Goethe in der Vermählung des Faust mit der Helena andeutet, durch künstlerische Spekulation verwirklicht werden" sollte, und wendet sich sodann der neuesten dramatischen Dichtkunst zu, die „als Kunst nur von den zu litterarischen Denkmalen gewordenen Versuchen Goethes und Schillers lebt" (S. 26 f.). Eine auch litterarhistorisch höchst beachtenswerte Untersuchung des Verhältnisses zwischen Roman und Drama führt der Verfasser sodann zum historischen Drama über, das uns deutlich gemacht hat, „dass selbst der Roman nur durch Versündigung an der Wahrheit der Geschichte sich zu der ihm erreichbaren Höhe als Kunstform aufschwingen konnte." Das historische Drama aber musste mit innerer Naturnotwendigkeit zum socialen Drama hinführen. Denn „der Boden der Geschichte ist die sociale Natur des Menschen: aus dem Bedürfnisse des Individuums, sich mit dem Wesen seiner Gattung zu

vereinigen, um in der Gesellschaft seine Fähigkeiten zur höchsten Geltung zu bringen, erwächst die ganze Bewegung der Geschichte" S. 50). Auf diesem Wege aber „musste sich dem Auge zunächst ein Chaos von Unschönheit und Formlosigkeit darbieten... Von diesem Anblicke wandte sich der Kunstsehnsüchtige ab, um — wie Schiller — im Reiche des Gedankens sich Schönheit zu träumen, oder — wie Goethe — ihn mit dem Gewande künstlerischer Schönheit, so gut es auf ihn passen mochte, sich zu verhüllen. Sein Roman „Wilhelm Meister" war ein solches Gewand, durch das Goethe sich den Anblick der Wirklichkeit erträglich zu machen suchte es entsprach der Wirklichkeit des nackten modernen Menschen insoweit, als dieser selbst als nach künstlerisch schöner Form strebend gedacht und dargestellt wurde" (S. 51 f.). — So wurde die Kunst des Dichters zur Politik. „Die Politik ist aber das Geheimnis unserer Geschichte und der aus ihr hervorgegangenen Zustände Napoleon sprach es aus. Er sagte zu Goethe, die Stelle des Fatums in der antiken Welt vertrete seit der Herrschaft der Römer die Politik. Verstehen wir den Ausspruch des Büssers von St. Helena wohl! In ihm fasste sich in Kürze die ganze Wahrheit dessen zusammen, was wir zu begreifen haben, um auch über Inhalt und Form des Dramas in das Reine zu kommen" S. 53). — Aus dem weiteren Inhalt von „Oper und Drama" sei nur noch die Fussnote zu IV 70 (über die Frage, warum Goethe in der Kerkerscene seines „Egmont" zum Wunder und zur Musik greifen musste, während der idealisierende Schiller diesen ungemein bedeutungsvollen Zug von Goethes höchster künstlerischer Wahrhaftigkeit nicht verstehen konnte" den Kunstkritikern unserer Tage, die von Wagner als ihrem Genossen nichts wissen wollen, zu recht eingehender Beachtung — selbstverständlich im Zusammenhang mit dem Texte der ganzen Auseinandersetzung — bestens empfohlen. (Fortsetzung folgt.)

Der Sohn des Kalifen.

Dramatisches Märchen in vier Akten von Ludwig Fulda (Erstaufführung am Leipziger Stadttheater zu Neujahr 1897.) Besprochen von Curt Adam.

Zum neuen Jahre bedachte uns die in letzter Zeit so überaus rührige Direktion des Stadttheaters mit einer Aufführung der neuesten dramatischen Schöpfung Ludwig Fuldas „Der Sohn des Kalifen", die kurz zuvor bereits an den Hoftheatern von Dresden und München mit grossem Erfolg in Scene gegangen war. Wenn ich bedenke, welchen gewaltigen Eindruck Fuldas „Talisman", dessen Erstaufführung am Deutschen Theater mit Joseph Kainz als Astolf ich beizuwohnen Gelegenheit hatte, damals auf mich machte, so kann ich nicht umhin zu bekennen, dass mir „Der Sohn des Kalifen" (richtiger „Khalifen" oder „Chalifen" so ziemlich eine Enttäuschung bereitete, ich empfand lebhaft die Wahrheit der in unserer Zeit geistigen Epigonentums in der Kunst schon so oft konstatierten Thatsache, dass die vereinzelten Geistesprodukte der letzten Jahrzehnte, welche zu irgendwelcher epochalen Bedeutung gelangt sind, sich lediglich späterhin an der Hand weiterer Schöpfungen derselben Provenienz als eine Art Glücksgriff, sozusagen als glücklicher Wurf aus dem Lostopf der Kunst erwiesen und dargestellt haben. Dies beweisen zur Genüge Wildenbruchs „Mennonit" und Sudermanns „Ehre", weit drastischer aber noch auf dem nahverwandten Gebiet der Oper Mascagnis „Cavalleria" und Leoncavallos „Pagliacci" Trotz aller Anstrengungen, aller dröhnenden Posaunenstösse der übertriebensten Reklame ist es diesen ephemeren Grössen der Kunst noch in keinem Falle gelungen, uns von der Dauerhaftigkeit und Permanenz ihrer Werke auf unseren Bühnen zu überzeugen. Auch Fuldas neueste Schöpfung bedeutet, gegen seinen „Talisman" gehalten, durchaus keinen Fortschritt sondern wenn nicht gar Rückschritt, so doch Stillstand, der ja allerdings nach einem alten Sprichworte jenem so gut wie gleich kommt. Dass Fulda als eifriger Vorkämpfer gegen den auf dem modernen Theater sich in so erschreckender Weise breit machenden Naturalismus noch weiter in das in seinem

„Talisman“ betretene Wunderreich orientalischer Märchenpoesie mit ihrer Farbenpracht und sententiösen Tiefe eingedrungen ist, rechne ich ihm hoch an und wünsche nur, dass es ihm ein andermal gelingen möge, selbständiger, glücklicher und weniger verworren zu sein. Sicher ist dieses Gebiet auch für die dramatische Dichtung ein ergiebiger Schacht, aus dem die Hand eines Berufenen goldene Schätze an das Tageslicht zu fördern im stande wäre. Ehe ich mich der Besprechung des Stückes zuwende, will ich zunächst seine Handlung kurz skizzieren. In der Kette unerhörter Greuel, wie sie uns die Geschichte von den Herrschergeschlechtern der Ommajahden und Abbassiden so schauervoll zu melden weiss, ist die Regierung des gutgearteten und friedliebenden, aber beschränkten Kalifen Mohamed Alhadi, Herrschers von Bagdad, ein Lichtpunkt gewesen, ein Moment des Aufatmens und der Ruhe für das schwer geprüfte Volk. „das ging nun so, so lang es ging“, allein gar bald sollte in dem heranwachsenden Sohne des alternden Kalifen, Prinz Assad, ein wilder kriegerischer Fürst, von Herrschbegier und Grausamkeit gegen seine Unterthanen beseelt, erstehen.

Zitternd vergleicht das Volk den Thronfolger mit seinen gewaltthätigen und blutgierigen Vorfahren und wähnt, die Zeiten Sultan Mahmuds des Schrecklichen würden in seinem Urenkel Assad wiederkehren. Mit der siegreichen Rückkehr des Prinzen aus einem Feldzuge beginnt das Stück. Mustapha, sein treuer Diener, bringt die Kunde seines Nahens, die im Volke überall Schreck und Bestürzung wachruft und selbst den alten gebrechlichen Kalifen aus seiner trägen Ruhe aufscheucht und ihn bestimmt, dem Wunsche des herrischen Sohnes gehorchend, diesem zum feierlichen Empfange mit seinem gesamten Hofe entgegenzuziehen. Prinz Assad erweist sich denn auch in der That, sobald er die Bühne in höchsteigener Person betritt, um kein Haar besser als sein Ruf. Das in den Strassen nur widerwillig und gezwungen ihm zujubelnde Volk möchte er am liebsten kurzer Hand an den Galgen hängen lassen, die Liebkosungen seines Vaters weist er ebenso mürrisch, kalt und entschieden zurück, wie die feierlichen Huldigungen des Hofes, drückt den ihm zugedachten Siegeslorbeer der schönen, im Feldzuge als Sklavin erbeuteten Morgiane auf die schwarzen Locken und giebt durch diesen faux pas und andere unzweideutige Bemerkungen sein sichtliches Missbehagen unverhohlen zu erkennen. Morgiane ist in der That das einzige Wesen, welches den despotischen Fürstenjüngling zu nehmen und zu behandeln weiss; selbst die Angelobte des in dem beendigten Feldzuge besiegten und gefallenen Fürsten, hat sich ihr Hass gegen den Feind und Sieger gar bald in glühende Leidenschaft umgewandelt, zumal Prinz Assad in ihr mehr das Spielzeug für seine Launen, die Unterhaltung für seine Mittagsschläfchen, denn das liebende Weib zu sehen scheint, das durch die Liebe zu ihrem Todfeinde und um ihrer Leidenschaft willen am Vaterlande und an ihrer Familie Verrat begangen hat. Ein alter Bettler naht sich dem Prinzen, ihn um Almosen und Unterstützung anflehend, da er aber statt dessen nur Scheltworte und Schläge erntet, verwandelt sich der demütige Greis in einen majestätischen Alten, der dem Prinzen mit Donnerstimme seinen Fluch des Inhalts entgegenschleudert, er solle fortan alles das, was er anderen Leides thäte, an sich selbst in gleichem Masse erfahren. Die Erfüllung der Worte des wie in den Boden verschwundenen Alten lässt nicht lange auf sich warten; gleich die erste Ohrfeige, die Prinz Assad in gewohnter Weise seinem Diener Mustapha appliziert, muss er an seiner eigenen Wange schmerzlichst spüren. Fulda verweilt mit sichtlichem Behagen bei dieser reichlich drastischen Prügelscene, die in ihrer naiven Kindlichkeit für die Bühne wenigstens doch wohl etwas zu weit geht. Aus diesen kleinen körperlichen Schmerzen entwickelt sich aber bald für den Prinzen ein krankhafter Zustand unerträglicher Art; je mehr er unbesonnen und dem Fluche trotzend wütet, desto heftiger steigert sich der Schmerz, der sein Gemüt und seine Brust durchtobt. Kein Arzt vermag ihn zu heilen. Da naht sich ihm die Schwester des Veziers, Selmira, ein verlockend schönes Weib, sucht seinen Ehrgeiz aufzustacheln und ihn in ihre Netze zu ziehen; die Sklavin Morgiane belauscht die beiden, es kommt zu einem wilden stürmischen Auftritt der Eifersucht, und Assad lässt sich hinreissen, Morgiane, die ihm jetzt gesteht, in einem Augenblick der Schwäche und erwachten Rachbegier schon den Dolch auf ihn gezückt zu haben, seinem Diener Kairam zur Sklavin zu schenken. Kaum geschehen, empfindet er aber an sich ebenfalls

den furchtbaren Schmerz, den Morgianens todverwundetes Herz durchwühlt, er giebt sich nunmehr dumpfer Verzweiflung hin, aus der ihn, den ehedem so herrschsüchtigen, selbst der Entschluss seines Vaters, ihm zu Gunsten der Krone zu entsagen, nicht aufzurütteln vermag. Auf den Knieen vor dem Kalifen liegend, fleht er diesen an, ihn vor sich selbst zu schützen, ihn lieber in Ketten zu legen, als eine Art freiwilligen Sigismund à la Calderon. Mit dem dritten Akt sehen wir ihn entschlossen, in aller Frühe den Palast zu verlassen, um seine Schritte der erhabenen Einsamkeit der Wüste zuzuwenden, schon ist im Volke die Kunde verbreitet, der Prinz sei wahnsinnig. Da naht sich ihm die Rettung in Gestalt seines getreuen Mustapha, der ihm den klugen Rat erteilt, die furchtbare Wirkung des Fluches dadurch zu paralysieren, dass er fortan seinen Mitmenschen nur noch gutes erweise. Gleich der erste Versuch, an Mustapha ausgeführt, überzeugt den Prinzen von diesem probaten Mittel: während er seinem Diener die Wange streichelt, empfindet er selber ein nie gekanntes Wohlbehagen. Alsbald beschliesst er, allen Menschen nur gutes zu thun; er kann sich gar nicht erschöpfen im Erweisen von Wohlthaten. Er schenkt den zur Hinrichtung bestimmten Kriegsgefangenen die Freiheit, lässt Gold und Geschmeide mit vollen Händen unter sein Volk verteilen, alles nur, um in seinem eigenen Innern den Segen dieser Wohlthaten zu empfinden. Die grauenvolle Wirkung des Fluches wäre somit gehoben und gelähmt, wenn nicht der Dichter mit psychologischem Feinsinn erkannt hätte, dass ein Wohlthun aus so egoistischen Beweggründen, wie bei Prinz Assad, diesen unmöglich seiner verdienten Strafe so ohne weiteres entheben dürfe, und wenn er nicht, ohne dies allerdings irgendwie auszusprechen, den Wahnsinn, dem der alte Kalif inzwischen verfallen ist, als eine Folge von Assads Handlungsweise hinstellte und erscheinen liesse. Grösseres Leid, gegen das kein Wohlthun fruchtet, häuft sich aber noch auf den Prinzen, als er in einer zerlumpten, von roher Bubenhand vergewaltigten Frauengestalt die ehemals geliebte Sklavin Morgiane erkennt, die von Stufe zu Stufe sinkend, von seinem Diener Kairam, dessen stürmische Liebeswerbungen sie verschmäht hatte, verstossen und im grössten Elend auf die Strasse gejagt worden war. Die schnell in Assad neuerwachte Liebe lässt ihn auch hier in dem Bestreben nach Wohlthaten, in dem Verlangen, alles wieder gut zu machen, was er an Morgiane gesündigt, sich überbieten: er will sie an seine Seite als Gattin auf den Thron erheben, er lässt das Volk ihr knieend als seiner Fürstin huldigen, doch es ist zu spät. Er vermag nicht rückgängig zu machen, was sie durch ihn gelitten hat: sie stirbt in seinen Armen und überlässt ihn der Reue und der Verzweiflung. Acht Tage wacht er an ihrer Bahre, unbekümmert um den Zuspruch der Freunde, den mittlerweile erfolgten Tod seines Vaters und den Thronwechsel, der die Erfüllung seiner Herrscherpflichten dringend von ihm fordert. Da wird ihm die Ankunft eines fremden Arztes gemeldet, der sich rühme, selbst gegen den Tod ein wirksames Mittel zu besitzen: es ist der alte Bettler von ehedem in der Gestalt eines grauen Derwisch. Er verkündet dem Prinzen, dass es ihm kraft der ihm innewohnenden, von den Himmlischen beschiedenen magischen Kunst möglich sei, die Tote zu neuem Leben zu erwecken, jedoch nur um den Preis von Assads eigenem Leben. Ohne Bedenken willigt dieser ein: um nur noch einmal die Geliebte lächeln zu sehen, will er gerne in den Tod gehen. Morgiane erwacht, Assad fühlt sich beseelt von einem Augenblick der höchsten und reinsten Wonne: hat er es doch zu der grössten That, die menschliche Kraft je zu vollbringen imstande ist, zur völligen Selbstüberwindung und Selbstentsagung gebracht. Willig bereitet er sich vor zu sterben; das Volk drängt jubelnd herein, von ihm umringt, in seiner Mitte will der junge Kalif den Tod erwarten. Da tritt noch einmal der graue Derwisch hervor und erklärt, die Gottheit sei mit dem, was bisher geschehen, befriedigt und fordere nicht Assads Leben. Durch seinen Opfermut, durch die siegreiche und vollständige Überwindung seines Selbst sei der alte Mensch bereits in ihm erstorben; er beglückwünscht den Fürsten zu seiner geistigen Wiedergeburt und verheisst ihm und seiner Gattin Gesundheit, Glück, langes Leben, kurz alles, was man am Schlusse einer Märchendichtung als glücklichen Abschluss zu finden gewohnt ist.

So weit der Inhalt des Stückes. Wie daraus klar hervorgeht, ist sein innerer Gehalt dem des „Talisman“ nah verwandt. Fulda scheint es nun einmal auf die gekrönten

Häupter, besonders auf junge herrschsüchtige Fürsten, abgesehen zu haben, deren Heilung von allzu grosser Herrschbegierde und autokratischen Ideen und Gelüsten er sich angelegen sein lässt. Das ist an sich ja ganz gut, wenn es bekanntlich auch keine Schillerpreise einträgt, wirkt aber in dieser Form doch zu einseitig tendenziös, genau wie Wildenbruchs nach Art der Pilze aufschiessenden patriotischen Dramen. Die Grundsätze und Regierungsmaximen Assads decken sich zudem teilweise auffallend mit denjenigen seines cyprischen Vetters Astolf, einzelne Gedanken aus dem „Talisman“ über das Herrschen, das Verhältnis des Fürsten zum Volk, das heikle „Und ist mein Wille nicht Gesetz im Staat“ u. a. m. finden sich im „Sohn des Kalifen“ mit wenigen Worten anders ausgedrückt getreulich wieder, das Ganze macht den Eindruck eines nicht übermässig gut gelungenen Abklatsches oder einer zweiten, aber mangelhafteren Auflage vom „Talisman“. Auch von dem dort noch redlich gewandelten Pfade grösster Selbstständigkeit ist Fulda in seinem neuen Werke mehrfach abgewichen, es ist ihm ergangen, wie manchem anderen Manne der Kunst und Wissenschaft, von dem der alte Geheimrat in Weimar so überaus treffend sagt:

„Braut ein Ragout aus anderer Schmaus.“

Hiervon nur wenige Pröbchen, bei denen ich Herrn Fulda in flagranti ertappt habe. Zunächst hat ihm der Ruhm des alten indischen Dichterkönigs Çudraka keine Ruhe gelassen, dessen wundervolles Drama „Mricchakatikâ“, unter dem Titel „Vasantasena“ oder „Das irdene Wägelchen“ an verschiedenen deutschen Bühnen aufgeführt, in den munteren Gestalten des lustigen Maitreya und der zungengewandten, keifenden, aber klugen Sklavin Mandanjika die nicht zu verleugnenden Vorbilder für das Fuldasche Pärchen Mustapha und Amine abgegeben haben. Ferner erweist sich die mit grossem Beifall aufgenommene komische Episode der beiden Ärzte Selim und Duban bei näherer Betrachtung lediglich als eine geschickte Nachbildung der köstlichen Scene zwischen den beiden Gelehrten Vadius und Trissotin aus Molières „Femmes savantes“. Die betreffenden beiden Herren machen sich hier wie dort zunächst in Gegenwart ihrer hohen Gönner die grössten Elogen und beweihräuchern sich gegenseitig bis ins masslose, um dann plötzlich infolge einer Meinungsdifferenz wie die Krähen übereinander herzufallen und sich die stärksten Injurien an den Kopf zu schleudern. Der ganze Unterschied beruht darin, dass bei Molière die Kritik eines Sonetts den Anlass zu dem ergötzlichen Zwist giebt, während es bei Fulda des Prinzen Verlangen nach einem ärztlichen Gutachten, einer Diagnose, ist. Des weiteren möchte ich bemerken, dass ich zwar jedem Autor dichterische Licenzen gerne nachsehe, dass es aber das Mass einer solchen ganz entschieden überschreitet, wenn Fulda den Kalifen, dem Beherrscher aller Gläubigen, Wein trinken lässt, lehrt doch schon der Unterricht der Volksschule, dass die Lehren des Koran den Muhamedanern den Genuss des Rebensaftes auf das strengste untersagen. Doch ich fürchte, mein Pinsel fängt an, zu schwarz zu malen. Diesen unverkennbaren Schattenseiten und Schwächen des Stückes stehen verschiedene Vorzüge der reichsten und schönsten Art entgegen. Ich meine damit die unstreitig hervorragend poetische Diktion des Stückes, den leichten Fluss der teilweise in Reimen geschriebenen Verse, den Reichtum an farbenprächtigen Bildern, sentenziösen Sprüchen und hie und da selbst an gut angebrachtem schalkhaftem Humor. Die Charakteristik der Personen ist durchweg gut getroffen, bis auf die Sklavin Morgiane, die mir in ihrem ganzen Denken, Empfinden und Handeln etwas unklar, verworren und paradox vorkommt. Prächtig ist der alte Kalif gezeichnet, der einen anmutet, wie eine der köstlichen Märchengestalten aus „Tausend und eine Nacht“ und nur hie und da für einen boshaften Reminiscenzenjäger die naheliegende Vermutung zulässt, er habe einmal die Bekanntschaft des alten Korbflechters Habakuk gemacht. Des weiteren sind die höchst wirksamen Figuren der koketten, kalten und herzlosen Sehnira und des gespenstischen Alten, des grauen Derwisch, als hervorragend gelungen zu bezeichnen.

Die Aufführung der Novität muss als eine in allen Teilen wohlgelungene bezeichnet werden. Herr Oberregisseur Adler hatte sich der Inscenierung mit Liebe und Sorgfalt gewidmet und besonders in die Massenscenen einen frischen, belebenden Schwung hineingetragen. Einzig darüber möchte ich mit ihm rechten, ob die Bürger am frühen Morgen

des dritten Aktes so unbehindert in den inneren Palast des Kalifen eindringen konnten, in denselben Raum, wo dieser noch am Tage zuvor der behaglichen Ruhe gepflegt hatte. Diese Scene müsste sich meines Erachtens vielmehr in einem Vorhof des Palastes abspielen. Von den Darstellern gebührt uneingeschränktes Lob Herrn Otto für die ausgezeichnete Repräsentation der Titelrolle, das sympathische Organ erinnerte in seiner Vollkraft zuweilen an dasjenige Taegers. Die ausserordentlich schwierige Wiedergabe seelischer Vorgänge gelang dem Künstler überraschend gut, dass die höchst drastischen Äusserungen seines Schmerzes in der Ohrfeigenscene mit Mustapha stürmische Heiterkeit erregten, trifft nicht ihn, sondern den Dichter als Vorwurf. Weniger befriedigte mich Frl. Laue als Morgiane. Sie ist noch zu ungleich, übertreibt leicht und mutet ihrem Organ oft viel zu viel zu. Das lustige Pärchen Mustapha und Amine gelangte durch Herrn Hänseler und Frau Frank in jeder Beziehung zu seinem Recht, besonders freut es mich, der ausgezeichneten Künstlerin Frau Frank auch einmal auf diesem Gebiete begegnen zu können, das von ihrer Vielseitigkeit rühmlichst Probe ablegt. Frl. Rudolfi kann auf der Bühne sehr hübsch aussehen, das bewies sie als Selmira. Ihre herzlose Koketterie glaubt man ihrem gutmütigen Gesichtsausdruck trotz aller Verzerrungen der Mundwinkel aber gar nicht. Mit der Darstellung des alten Kalifen schuf Herr Körner, besonders in der kleinen Wahnsinnsscene, ein artiges Kabinettstück fein pointierter Schauspielkunst. Ungern begegne ich Herrn Stephany (Vezier) in Kostümrollen, er fühlt sich auf dem glatten Parkett, im Civil oder in Uniform sichtlich behaglicher. Die imponierende Erscheinung und kraftvolle Stimme des Herrn Borcherdt kamen dem Eindruck, den die Figur des Magiers hervorrufen soll, sehr zu statten. In den kleineren Rollen des Aufsehers Kairam, der beiden Ärzte und der von der Stadt Bagdad deputierten Bürger zeichneten sich die Herren Feistel, Ernst Müller, Krause, Thiele, Proft und Wack aus. Die Dekorationen des ersten und dritten Aktes hätte ich stimmungsvoller, die Kostüme farbenprächtiger und weniger abgetragen gewünscht. Das plötzliche Verschwinden des alten Bettlers war trotz eingetretener Verdunkelung (warum?) der Bühne für den aufmerksamen Zuschauer deutlich sichtbar. Das Publikum bereitete der Novität eine freundliche, aber gemessene Aufnahme, nach den ersten Akten reserviert abwartend, um nicht zu sagen, noch ziemlich unsicher in seinem Urteil, am Schluss durch mässigen Beifall seine entschiedene Anerkennung aussprechend. Von dem, was man unter Premierenstimmung versteht, zumal wenn es sich um das Werk eines Autors von der künstlerischen Reputation Ludwig Fuldas handelt, war nicht viel zu spüren. Immerhin steht zu erwarten, dass „Der Sohn des Kalifen“ es noch zu einem Dutzend Aufführungen im grossen Hause bringen wird, ehe er dem zweifelhaften Lose verfällt, als volkstümliche Vorstellung zu halben Preisen für unsere liebe Jugend im Alten Theater zu figurieren und so sein kümmerliches Dasein noch eine Weile weiter zu fristen.

Arme, kleine Erde!

Ein Märchen von E. v. Heyneck

Es war einmal. —

— Vor Urzeiten. —

Die Allmacht hatte mit der neuernannten Weltordnung — die alte war wegen Mangel an Fügsamkeit entlassen worden — über die Vorlage zu einer notwendig gewordenen Änderung in den Sonnensystemen konferiert.

Ein heisser Tag und ein schwieriger Fall, der mit mathematischer Genauigkeit gelöst werden musste — darüber waren der Allmacht, die übrigens damals schon beträchtlich länger und ungleich despotischer regierte, als die gute Königin von England, die Augen zugefallen.

Das kann selbst der Allmacht passieren.

Als die Weltordnung merkte, dass sie kein Gehör mehr fand, empfahl sie sich, begab sich in ihre Dienstwohnung und — nickte gleichfalls ein. Darauf hatten die Sterne gewartet.

„Jetzt ist es an der Zeit!“ sagte der eine, der mit dem grünlichen Schimmer, der später in der astronomischen Taufe den Namen „Sirius“ erhielt, — „die beiden alten Damen sind sanft und selig entschlummert, — ich habe mich eben selbst davon überzeugt — so ist denn endlich der Augenblick gekommen, in welchem wir dem verzogenen, launischen Lieblingsstern der Allmacht, der sich zu gut dünkt für die Gemeinschaft mit uns, eine recht fühlbare Züchtigung erteilen können!“

„Ja, er soll büssen für seinen Hochmut!“ riefen die anderen Gestirne.

„Gut,“ nahm der Sirius wieder das Wort, „wir sind einig darüber! Nun handelt es sich darum, wer von uns sich am besten dazu eignet, ihn anzurempeln, denn einer kann es nur sein.“

„Wir wollen losen,“ schlugen mehrere Stimmen vor.

„Es bedarf dessen nicht — ich erbiete mich!“ sagte da ein kleiner, unscheinbarer Stern und drängte sich durch seine schönen, strahlenden Kameraden.

„Du, Erde?“ riefen sie zweifelnden Tones.

„Ja, ich! Mich hat er am schnödesten behandelt, — mir gebührt die Rache!“

„Sie hat recht,“ und der Sirius sah sie erstaunt an, — er hätte der stillen, bescheidenen Erde, die er bisher kaum beachtet, das gar nicht zugetraut, aber es gefiel ihm. —

Und wie ein Sturmvogel brauste die Erde — ihre vorgezeichnete Bahn verlassend — pfeilschnell auf den verhassten, selbstgefällig leuchtenden, ahnungslosen Günstling der Allmacht zu. —

Ein gewaltiger Stoss — ein donnernder Krach, dass die Sterne, von scheuer Angst gepackt, erbebten, und durch den Weltraum, den unendlichen, ihn ganz erfüllend, zog ein singender, klagender, wundersamer Ton.

Der Stern des Glückes hatte einen Sprung bekommen, tief und dunkel, bis in sein Innerstes hinein.

Zu heftig war der Anprall gewesen für seinen gebrechlichen Bau —

Von dem Getöse war die Allmacht erwacht und richtete sich empor. Da gewahrte sie, dass die Weltordnung sich gedrückt hatte.

„Ein netter Diensteifer das!“ schalt sie, und begab sich auf den Weg, um die Pflichtvergessene auf ähnliche unsanfte Weise zu wecken, wie einige Milliarden Jahre später König Friedrich Wilhelm I. von Preussen den Potsdamer Thorschreiber.

Da kam ihr die Sternenwache bestürzt entgegengeeilt.

„Etwas Furchtbares hat sich begeben — sie haben Deinen Liebling hinterlistig überfallen, den Wehrlosen zerschlagen.“

„Wer hat es gewagt, ihn anzurühren?“

„Den Schuldigen kann ich nicht nennen! — Warum hast Du geruht, Allmächtige? Es wäre, wenn Dein Auge gewacht, nie geschehen!“

Da erfasste die Allmacht ein jäher Zorn.

„Ich schlummre nie, vermessenes Gestirn! Was wagst Du mir zu sagen? Du sollst Deine unbedachten Worte bereuen und für die nächste Million Jahre Deine Leuchtkraft verlieren!“

— Das ist für einen Himmelskörper die härteste Strafe. —

Und an der gedemütigten, mit einemmale erloschenen Sternenwache vorüber schritt die Allmacht, um Gericht zu halten.

„Wer von Euch hat es gethan?“ herrschte sie die erzitternden Sterne an, welche von der Weltordnung, die sehr kleinlaut herbeigeschlichen war, zusammengerufen worden.

„Sprich Du,“ wandte sie sich an den grünlich, tückisch Flimmernden, und ihre Stimme klang wie ferner Donner.

„Du befiehlst, Allmächtige, und ich gehorche, auf dass Dein Zorn nicht uns Schuldlose treffe! Ich sah, wie die Erde den Arglosen überfiel —“

„Ja, die Erde!" stimmten die anderen Gestirne bei.

„Ist es wahr, was sie von Dir sagen?"

„Es ist wahr!" sie gab es einfach zu, die kleine, brache Erde, aber sie war voll Verachtung für ihre Kameraden, die sie feige im Stich liessen.

„Ich könnte Dich zerschmettern!" und die Allmacht sah sie an mit einem durchdringenden, furchtbaren Blick, „aber die Strafe wäre zu gering für Dich, Du Ausgeburt des Sternenreiches! Du wirst weiter durch den Weltraum schweben, als dunkler Stern, der aus Barmherzigkeit den Abglanz einer anderen Sonne als schwachen Lichtstrahl empfängt! Hinweg aus meiner Nähe, deren Du Dich unwert gemacht für alle Ewigkeit!"

Da zog die Erde traurig von dannen, und die Sterne gaben ihr böse Schmähworte mit auf ihren weiten, finsteren Weg.

Die Allmacht aber hatte sich dem Glückssterne zugewandt.

Sie wollte ihn trösten, doch bei ihrer liebevollen Berührung brach er mitten entzwei und zerstob in Atome, die wie ein lustiger, sprühender Funkenregen rings auf die Gestirne fielen.

Keines ging leer dabei aus.

Nur die arme, kleine Erde sah von ferne sehnsüchtig zu.

Sie hätte so gern ein Teilchen besessen von dem vielen, vielen Glücke!

Doch als der Sirius, dem das Gewissen schlug, ihr ein wenig von seinem Reichtum anbot, wies sie ihn ab.

Sie war zu stolz, um ihm, den sie verachtete, etwas danken zu wollen. —

Und darum ist sie noch heutigen Tages der arme, kleine, dunkle Stern ohne Glanz und Glück.

Elegie.

Trüben Blicks und traumversunken
Lehnte ich am Lindenbaum,
Und die Sonne küsste trunken
Schon zur Nacht des Meeres Saum.
Sinnend sucht' ich zu ergründen,
Was die Zeit so ernst gemacht,
Und ein Vogel thät' verkünden,
Was ich selbst noch kaum gedacht.

Pries mit freudig stolzem Tone
Männermut und Heldentum,
Sang von einer Kaiserkrone,
Sang von Kaiser Wilhelms Ruhm
Palmenzweige, Lorbeerreiser
Ihm, der 's Deutsche Reich geeint,
Den als Menschen wie als Kaiser
Heute noch die Welt beweint.

Und er sang von einem zweiten,
Sang von Kaiser Friederich,
Seinem Heldenmut im Streiten,
Seinem Edelmut im Sieg.
Sang von seinem hohen Streben,
Sang von seiner tiefen Not,
Sang von seinem grossen Leben,
Sang von seinem frühen Tod.

Und auf Felder und auf Wiesen
Legte sich der Dämm'rung Flor,
Nebelzwerge, Nebelriesen
Zeigten sich im bunten Chor.
Welt ward stiller, Luft ward strenger,
Doch noch stand ich, stand und sann,
Als noch einmal Waldes Sänger
Alte Weise zart begann.

Moltke war's, den nun sein weiches
Stimmchen sich zum Sang erkürt,
Er, der ebenfalls des Reiches
Einigkeit herbeigeführt.
Lobgesänge laut erklangen
Kaiser Wilhelms Paladin. —
Und auch er ist heimgegangen,
Und Alldeutschland weint um ihn —

Sonne war längst untergangen,
Ruhte aus im kühlen Grab,
Und noch immer klang's in bangen
Melodien zu mir herab.
Aber müder, immer müder
Tönt' es aus den Zweigen her
Vöglein, Vöglein, deine Lieder
Machen mir das Herze schwer!

L. Wulff.

Menuett.

(Beethoven, Sonatine G dur, 2 Satz.)

Da ein Paar und noch ein Paar
Huschten um die Ecke,
Noch ein Paar und noch ein Paar
Hinter Busch und Hecke.
Da den breiten Weg herauf
Kommen sie gezogen,
Doch der Fiedler hält sie auf
Hinterm Brückenbogen.
Hände schlingen sich zum Kranz,
Fiedel klingt und lockt zum Tanz,
Und mit sanftem Gliederbeugen
Und mit holdem Köpfeneigen
Schwanken tändelnd sie heran
Über Buchenwurzelschwellen,
Wie auf leichten Sommerwellen
Tanzt der buntbeflaggte Kahn.

Sie.

Komm zum Tanz,
Und den Kranz
Drücke, Liebster, in die braunen Locken, —
Gieb die Hand,
Und zum Pfand,
Dass Du nimmer mir entfliehst,
Trag von heut
Allezeit
Dieser Schleife leichtgeschürzten Flocken.
Schritt für Schritt
Nimm mich mit,
Wenn Du tanzend weiterziehst.

Er.

Willst Du, Liebchen, Dich im Tanze drehn,
Musst Du zärtlich mir ins Auge sehn,
Wenn des Liedes erste Töne wehn,
Wiegen auf und ab
Und in vielverschlungnem Wechseltritt,
Vorwärts, seitwärts, immer einen Schritt —
Süsses Liebchen, komm und tanze mit,
Immer auf und ab.

Sie.

Wiegen und wogen im leichten Takt,
Das ist meines Lebens Lust,
Da halt ich den herzallerliebsten Mann
Herzinnig an meiner Brust.
Tanzen möcht ich mein Leben lang,
Vereint mit Dir zu sein,
Denn einsam ist das Leben Tand, —
Das Glück blüht nur zu zwein.

Er.

Lass uns ruhn und an des Windes Gekose
Kühlen die heisse, glühende Stirne,
Atmen den Duft der betauten Rose,
Kosten die Würze der saftigen Birne. —
Und dort, wo die Gipfel der Berge ranken,
Dort ist ein friedliches stilles Thal,
Dorthin stehen meine Gedanken,
Dort blühen Freuden mir ohne Zahl.

Sie

Willst Du fliehen?
Von mir ziehen?
Mich allein hier lassen ohne Freuden? —
Bleibe hier,
Ach, bei mir,
Denn ich kann Dich, Liebster, nimmer meiden.
Ach, ich muss
Ohne Kuss,
Ohne Liebeslust vergehn.

Er.

Nein, Du sollst nicht verlassen sein,
Ich nehme Dich mit mir,
Und schönre Spiele spielen wir
In Busch und Feld und Hain.
Hoch oben an dem blauen See.
Stehn wir in Lust und Glück
Und sehnen nimmer uns zurück
Nach fremder Lust und Weh.

Sie.

O nimm mich mit an den Ort Deiner Freude,
Das Glück umstrahlt uns so herrlich wie heute —
Und in tiefstiller Nacht und am glanzvollen Tag
Bist mein Du, ganz mein, — dann komme, was mag —

So klang herüber aus freiem Feld
Noch lange des Tanzes Weise,
Ihr tanzt so spielend durch die Welt, —
„Glück zu" Euch auf die Reise.

F. E. Köhler Haussen.

Bücherbesprechungen.

„Die Gnädigen.“ Lustspiel in vier Aufzügen von Emma Lauter Richter. Leipzig. 1896. Otto Schmidts Verlag. Dass die Weissenfelser vortreffliche Schuster sind, ist weltbekannt, dass sie auch ein kunstsinniges und kunstverständiges Völkchen sind, sei hiermit im Tempel der Öffentlichkeit aufgehängt. Denn am 22. und 27. März 1896 ist in Weissenfels das Lustspiel „Die Gnädigen“ von Frau Emma Lauter Richter aus Weissenfels erstmalig mit stürmischem Beifall aufgeführt worden. Ja, ja, es ist wahr, denn es steht vorn auf dem Textbuch aufgedruckt und es giebt uns kein Mensch das Recht, an der Wahrheitsliebe der Verfasserin zu zweifeln oder den Kunstsinn der Weissenfelser etwa als Lokalpatriotismus auszulegen. Die Welt ahnt eben noch nicht, wie herrlich in dem heiligen Fichtendunkel des Weissenfelser Klemmbergs der edlen Emma Leier rauscht. Um ihre Klänge der Welt zu vermitteln, gebe ich hier einige Proben aus den Versen des Lustspiels, deren Metrum ich leider bei meiner ungenauen Kenntnis der Poëtik nicht mit genügender Sicherheit feststellen konnte. Es enthält im wesentlichen eine Herzensgeschichte zwischen einem Lieutenant mit dem poetischen Namen „Karl“, und einer Majorsenkelin „Grete“.

Sie, eine zarte, still liebende Mädchenblüte, giebt gleich im Anfang ein Bild des Geliebten:

„Dort kommt er ja, ich sehe Staub aufwirbeln,
In meinem Herzen klopft und hämmert es,
Wie in dem Eisenwerke des Grossvaters
— — — — — — — — —
Sein Antlitz jetzt erkenne ich genau,
Den Schnurrbart, den die Sonne golden färbt.“

(Wie treffend hier gleich die hervorragende Länge des Schnurrbarts angedeutet wird!)

„Ich sehe schon den Ausdruck seiner Züge,
Sie sind zwar nicht besonders schön und fein,

(Aber Fräulein!)

Doch ist er ein gutherziger Patron,
Und die Gestalt ist schmiegsam und graziös,

(Aha!)

Kurzum, er ist ein Mann, der wohl einnimmt.
Nimm dich zusammen, Gretel, halt dein Herz,
Dass es nicht durchbrennt wie ein Araber.“

(Ein geradezu klassisches Bild, nicht wahr?)

Gretel ist gebildet, obgleich sie von sich sagt:

„Ich trieb ja allerhand Allotria,
Und schwänzte leider die Kollegien,
Ich liess sie öfters unterwegen.“

(Ei, ei, der kleine Schwerenöter!)

„Ich lebte gern in dulci jubilo
In einem ew'gen, schönen nubilo.“

(Famoses Mädel!)

„Ich wurde eine Priesterin der Thalia
Und trieb auch allerhand Skandala.“

(Das hätte ich doch nicht von ihr gedacht. Dichter sollen ihre Jugenderinnerungen manchmal in ihren Werken wiedergeben.)

Grete ist auch sittsam, energisch und lässt sich nicht so leicht küssen. Was sagt sie dem Karl?

„So lassen Sie den Bart erst grösser wachsen,

(also noch grösser!)

Sie waren vielleicht gestern im Theater,
Wo man sich nach Belieben küssen kann,

(schau, schau!)

Und überhaupt an ihren Metallknöpfen
Ich lasse mir die Nase nicht platt drücken.“

(Dem hat sie's aber gesagt!)

Aber auch grob kann Grete werden, zumal gegen Dienstboten, sagt sie doch zu Friedrich:

„Ein Knecht bist du. Nun schweige, rupp'ger Schnauzer.“

Und so fort. Man sieht, die Charakteristik ist ganz vorzüglich. Voll Ehrfurcht stehen wir vor diesem Götterwerke, voll Ehrfurcht auch vor dem lieblichen Bildnis der Dichterin, das sie ihrem Buche vorangesetzt hat. Wer könnte ohne süsse Sehnsucht in ihr sinniges, apfelrundes Antlitz schauen!

Sei sie aller Welt, sei sie insbesondere allen Schützen-, Reiter-, Kegel-, Doppelkopf-, und sonstigen Vereinen, nicht minder auch den studentischen Korporationen zur Anfertigung von Lustspielen und Knallbonbonsversen aufs wärmste empfohlen!

Heinrich Welcker.

Ludwig Weber [illegible]

Hermann Wilhelm Hoffmeister [illegible]

herausgegriffene Brocken! Das Stück soll ein Wartburg-Festspiel sein und auf der Wartburg hat Luther die deutsche Bibel, die deutsche Prosa geschaffen! H. Z.

Fritz Kögel: Gastgaben, Sprüche eines Wanderers (Leipzig, Druck und Verlag von C. G. Naumann. M. 3). Der bekannte Nietzscheherausgeber und Verfasser von „Vox humana" bietet uns in dem kleinen Bändchen eine reiche Fülle edelster Spruchdichtung. Er schreitet durchs menschliche Leben als ein Wanderer im Sinne Zarathustra-Nietzsches, er liebt die freien lichten Höhen und ihre Einsamkeit und meidet die Ebenen mit ihrem Menschengewühl.

So lange du unter der Menge stehst,
Reckst du vergebens die Zehen;
Eh' du nicht ins Freie und Weite gehst,
Wirst du doch nichts sehen.

In der Menge bleibst du dir verloren,
Eh' nicht Einsamkeit dich neu geboren.

Kögel hat die philosophische Weltanschauung Nietzsches zu seiner eigenen gemacht und ihr ganzer zukunftsfreudiger Idealismus ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen. So lautet sein mutiger Wanderspruch:

Im Vergang'nen herumzuführen
Kann nimmer zu was gutem führen,
Lass die Gespenster im alten Haus,
Tritt in die junge, lichte Zukunft hinaus!

Zahlreiche Perlen moderner Lebensweisheit, in schöne, charakteristische Formen gefasst, enthalten die Kapitel „Der Wanderer", „Leid und Liebe", „Weltlehren" und „Zarathustra". Was aber in noch höherem Grade unser Interesse fesselt, sind Kögels, ebenfalls von Nietzsche beeinflusste Anschauungen über die heutige Kunst, über Kunstschaffen und Kunstgenuss, wie er sie in den Abschnitten „Die Kunst" und „Dichten und Schreiben" proklamiert. Ebenso scharf wie treffend sind seine satirischen Auslassungen gegen das gegenwärtige Litteraturelend und Cliquenunwesen.

Das sind die Originalmodernen:
Sie können nichts und wollen nichts lernen, —

so charakterisiert er unsere Allermodernsten und ebenso streng geht er mit den Stoffjägern unter ihnen zu Gericht:

Ihr sucht nach Stoffen auf Strassen und Gassen,
Meint, da müss' es sich finden lassen;
Dies suchende Jagen ist ganz vergebens:
Echte Dichter erlebens.

Und wie wahr sind seine Klagen über die künstlerische Hohlheit und Brutalität des Schauspielertums:

„Du hältst ihn für einen grossen Mann,
Weil ihn die Menge bewundernd umgafft?
Glaub' mir, wer wirklich schaffen kann,
Verlärmt am Markte nicht seine Kraft." —
„Aber er spielt doch die grössten Rollen,
Hat doch als Schöpfer Ruhm und Ruf!"
„Er schöpft ja freilich aus dem Vollen
Die Schätze, die ein and'rer schuf."

Das Kapitel „Ein wenig Wagner" ist ein kleines, mitunter etwas gepfeffertes Vademekum für Wagnerianer, das die noch nicht ganz Verlorenen stets als Talisman in der Tasche tragen sollten. V. S.

Oberlehrer Gesenius, Roman von Osterloh. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Dieser jüngste Roman der bekannten Verfasserin, deren frühere Werke „Unter Kameraden" und „Der blonde Adjutant" ihrem Namen einen guten Klang verschafft haben, übertrifft die vorhergehenden Romane an Anschaulichkeit der Schilderung der kleinen Verhältnisse der Lehrer an dem Gymnasium einer Mittelstadt, an Feinheit der Charakterzeichnung und an Reichtum der Beobachtung nicht unwesentlich. Vorzüglich gelungen ist die Partie des Romanes, in der der Stiefvater die aufkeimende Schönheit seiner Stieftochter bemerkt und sich fast von ihr berauschen und bethören lässt. Der gute Gesenius ist überhaupt ein Lehrer, von dessen Art es an unseren Gymnasien viele geben möchte: einfach, liebenswürdig, gerecht und begeisterungsfähig, aber dabei doch von jener Schüchternheit, die manchem Manne, vor allem dem Gelehrten, so gut steht. Der Frauentypus, den Valerie vertritt, ist schon oft geschildert worden, dagegen bildet Isa,

die anfangs hässliche und kalte und dann so schöne und leidenschaftliche Stieftochter, der in dem Gegenbilde des Helden, dem Archäologen Orthmann, ein so vortrefflicher Mann beschieden wird, eine eigenartige und von Anfang bis zu Ende interessierende Persönlichkeit. Ganz prächtig sind auch der Doktor Berger, ein Mann, der ein grosser Gelehrter, aber ein erbärmlich schlechter Lehrer ist, und seine wackere Frau Gabriele gezeichnet, die in allen Bitternissen des Lebens so mutig den Kopf oben behält. Weltbewegende Probleme wird man vergebens in dem Buche suchen, aber die Dichterin behandelt ein sonst arg vernachlässigtes Kapitel des gesellschaftlichen Lebens mit schönem Ernste und technischer Meisterschaft und verrät dabei so viel Gemüt, Humor, Welt- und Seelenkenntnis, dass die Lektüre des „Oberlehrer Gesenius" in Wahrheit zu einem künstlerischen Genusse wird. E. A. G.

Jung Deutschland in Afrika. Kolonialerzählungen für Jung und Alt von C. Falkenhorst. Verlag von Alexander Köhler, Dresden. — Die Vorliebe des Deutschen für fremde Länder und Menschen, dieser hervorstechende Charakterzug unseres Volkes, hat sich von jeher schon in unserer Jugend geregt. Daher die Begeisterung unserer Knaben für die Indianergeschichten, die leider so oft von gewissenlosen Unternehmern ausgebeutet und zum Schaden unserer Jungen mit geringwertigster litterarischer Ware zu einer bedenklichen Höhe gesteigert wurde. C. Falkenhorsts Bücher wollen dem Trieb in die Ferne, der jede deutsche Brust erfüllt, eine Richtung geben, die sowohl dem grossen Vaterlande einen Nutzen gewährt, als auch dem Wissensdrange der Jugend genüge thut. In unsere deutschen Kolonien im fernen Afrika versetzen den Leser die spannenden Erzählungen des auf diesem Gebiete bestbewanderten Verfassers, mit plastischer Anschaulichkeit werden Land und Leute des dunkeln Erdteils geschildert, im Rahmen einer interessanten Geschichte giebt der Verfasser Anregung und Belehrung zugleich und weiss in der Brust des Lesers das Gefühl der Liebe zu den herrlichen Ländern und der Sympathie für die Völker zu erwecken, die in ihnen noch der Zeit harren, da auch sie im Dienste der Zivilisation ihre oft ganz vortrefflichen Eigenschaften nutzbar machen können. Der hauptsächliche Wert der Bücher aber besteht darin, dass sie jedem Leser einen Begriff von der hohen Bedeutung eines Weissen als Kulturträgers in Afrika geben und dabei immer und immer wieder die Notwendigkeit einer möglichst friedlichen Kolonisation Afrikas betonen, ohne dabei die Wichtigkeit einer imponierenden Waffenmacht jemals ausser acht zu lassen. Da die Bücher durchweg flott und ohne jeden lehrhaften Ton geschrieben und mit hübschen Illustrationen geschmückt sind, so sind sie zu Festgeschenken für die Jugend ganz vorzüglich geeignet, zumal der ausserordentlich niedrige Preis die Anschaffung einer grösseren Anzahl von Büchern der vortrefflichen Sammlung ermöglicht. G.

Leipziger Kunstwoche.

Altes Theater. 28. Dezember. „Annas Traum". Lustspiel in drei Akten von Adolph L'Arronge. Der liebenswürdige Dichter des „Dr. Klaus" hatte uns zum ersten Weihnachtsfeiertage mit einer Novität bedacht, die beim ersten Erscheinen alsbald das Publikum für sich einnahm. „Annas Traum", das neueste Geistesprodukt des beliebten Lustspieldichters Adolph L'Arronge, erlebte bereits vor wenigen Monaten seine Erstaufführung am Thalia-Theater zu Hamburg und zwar mit bedeutendem Erfolge. Bedeutet dieses Volksstück (nicht Lustspiel, wie der Verfasser es selbst benannt hat) auch gerade keinen wesentlichen Fortschritt in der langen Kette prächtiger, in echter Lebenswahrheit und kernigem Humor sich erschöpfender Stimmungsbilder aus dem kleinbürgerlichem Milieu von „Mein Leopold", „Hasemanns Töchter" und „Haus Lonei" an bis zu dem allerdings weniger gelungenen „Pastor Brose", so ist doch immerhin unser von fragwürdigen Lustspielnovitäten neueren und neuesten Genres überschwemmtes Theater um ein gediegenes Repertoirestück bereichert, das uns auch mal wieder an die „gute alte Zeit" gemahnt. Freilich hat sich L'Arronge in seinem neuesten Bühnenwerke keineswegs ganz emanzipieren können von der alles in ihren Fluten mit fortreissenden Tendenz des modernen Schauspiels von „Haubenlerche" und „Ehre" an bis zu Hirschfelds „Müttern" und Schnitzlers „Liebelei" und „Freiwild" gerechnet, auch er hat das sociale Problem, die Ausgleichung und Mischung der Stände, Vorder- und Hinterhaus, kurz das allmählich zu Genüge sattsam verbrauchte und ausgeschlachtete Thema vom Verhältnis des armen jungen Mädchens zu dem reichen Manne der gebildeten Stände aufs Tapet gebracht, glücklicherweise aber unter Anwendung einer nach jeder Richtung befriedigenden Lösung, die nicht den armen Zuschauer nach hirnzermarternden stundenlangen Auseinandersetzungen unbefriedigt nach Hause gehen lässt und hinter das Fallen des Vorhanges ein grosses Fragezeichen setzt. Anna, ein junges, von ihrer sorglichen und strengen Mutter argwöhnisch bewachtes 19jähriges Mädchen wird von ihrer vermeintlichen Liebe zu dem Sohne eines Kommer-

[illegible] die aber [illegible] die lediglich durch eine [illegible] energische Reaktion gegen die [illegible] und [illegible] des [illegible] Zwanges [illegible]

[illegible]

Altes Theater. [illegible]

[illegible]

[illegible]

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. Das für Anfang Januar angesetzte Konzert von Martha Remmert und Woldemar Meyer ist auf Ende dieses Monats verschoben worden.

Baden-Baden. Während des Gottesdienstes in der Spitalkirche (3. Januar) trug Frl. Annie Schwan das stimmungsvolle „Vaterunser" von Friedrich Wild vor. Die mit einer herrlichen Altstimme begabte junge Dame wird sich, wie wir vernehmen, demnächst nach Leipzig begeben, um in der Meisterschule der rühmlichst bekannten Gesangslehrerin Auguste Götze weiteren Gesangsstudien obzuliegen.

Berlin. Eugen Gura veranstaltet hier am 15. Januar auf vielseitigen Wunsch einen Schubert-Abend, dem alsbald am 29. d. Mts. im Löwe-Verein eine Schubert-Löwe-Feier unter Mitwirkung des Münchener Meistersängers und Löwe-Interpreten folgen wird.

Darmstadt. In dem letzten Konzerte des hiesigen Richard Wagner Vereins, der sich in raschem Aufblühen mehr und mehr zu einem musikalischen Centralpunkte unserer musikliebenden Residenz entwickelt, erweckte grosses Interesse der Vortrag mehrerer neuer, im Manuskript vorliegender Balladen des Berliner Musikkritikers und bekannten Wagnerianers Martin Plüddemann, die Herr Konzertsänger Franz Harres von hier zu vorzüglicher Geltung brachte. Der neue Solo-Geiger unserer Hofkapelle, Herr Konzertmeister Ludwig Zimmermann, bethätigt in seinen stürmisch applaudierten Violinvorträgen ein jugendfrisches, seiner Zukunft noch grosses versprechendes Talent, während die Opernsängerin Frau Marie Sora, zur Zeit in Frankfurt a. M., die Hörer durch sehr tüchtige Gesangsleistungen erfreute. H. S.

Frankfurt a. M. Im siebenten Sonntags-Konzert der Museums-Gesellschaft fand die erste Aufführung der fünften Symphonie in E moll von Tschaikowsky unter Kapellmeister Kogels Leitung eine begeisterte Aufnahme. Besonders das herrliche Andante wirkte zündend. Einen recht freundlichen Eindruck hinterliessen einige Sätze aus dem Don Juan-Ballett von Gluck, Herr Prof. Heermann erntete durch den Vortrag des Beethoven'schen Violinkonzerts und einiger kleinen Stücke von Leclair & C. Cui reichen Beifall.

Hamburg. Das fünfte Philharmonische Konzert brachte als Novität „Graziella", eine Tanzscene für Orchester von Ferdinand Pfohl unter persönlicher Leitung des Komponisten.

Petersburg. Zur Einweihungsfeier des neuen prachtvoll ausgestatteten Konservatoriums in der russischen Kaiserstadt gelangte ein eigens zu diesem Zwecke komponiertes, nachgelassenes Werk Anton Rubinsteins „Feierliche Ouverture" für Chor, Orchester und Orgel zur ersten Aufführung. Die Komposition, welche mit der russischen Nationalhymne schwungvoll abschliesst, hinterliess einen tiefen Eindruck. Die Feier fand in Gegenwart der gesamten kaiserlichen Familie statt.

Theater (Oper).

Leipzig. Zur Schubert-Gedenkfeier plant das Stadttheater eine Aufführung der alten Oper des Komponisten „Der häusliche Krieg".

Die Operette bringt als Novität das dreiaktige Werk „Der Schmetterling" von Karl Weinberger, am Berliner Theater „Unter den Linden" bereits mit Erfolg aufgeführt.

— Eine Novität des Berliner Thalia-Theaters „Das Wetterhäuschen" (Weather or not), Genrebild von Adrian Ross, Musik von Selby, wird auch am hiesigen Stadttheater zur Aufführung vorbereitet.

Dresden. Bungerts Meisterwerk „Odysseus' Heimkehr" erzielt hier fortgesetzt volle Häuser.

— Am Kgl. Hoftheater gelangte kürzlich Lortzings wenig bekannte komische Oper „Die Opernprobe" neu einstudiert zur Aufführung.

Baden-Baden. Am 2[illegible] Dez. 189[illegible] fand am hiesigen Theater durch die Mitglieder der Karlsruher Hofbühne eine künstlerisch hochbedeutsame Aufführung von Méhuls „Joseph in Ägypten" statt. Die Rolle des greisen Patriarchen Jacob gelangte durch den genialen Meistersänger Fritz Plank zu geradezu ergreifender Ausführung. Auch der Joseph des Herrn Gerhäuser und der Benjamin des Frl. Noe, wie die feinsinnige Direktion des Herrn Kapellmeister Gorter konnten weitgehendsten Ansprüchen genügen.

F. W.

Berlin. Die Hoftheater-Intendanz hat soeben Bungerts Musiktragödie „Odysseus' Heimkehr" zur Aufführung angenommen und beabsichtigt das überaus schwierige und anspruchsvolle Werk noch in dieser Spielzeit herauszubringen. Über die interessante Frage der Besetzung verlautet zur Zeit noch nichts.

Hamburg. Franks neue Oper „Aucassin und Nicolette" soll hier demnächst zur Aufführung gelangen.

Stuttgart. Es verlautet, dass die Intendanz des hiesigen Hoftheaters einer Einladung der Direktion Stägemann in Leipzig folgen werde, in der zweiten Hälfte des Juni gelegentlich der in Leipzig stattfindenden Ausstellung für Kunst und Gewerbe im dortigen Stadttheater einen Cyklus von zehn Opern mit ihrem Gesamtensemble zu veranstalten.

Weimar. Kienzls „Evangelimann" hat nunmehr auch hier seinen Einzug gehalten und glänzenden Erfolg gefunden. Das hiesige Hoftheater ist die [illegible] Bühne, auf welcher das Werk bisher erschienen ist. [illegible] weitere Theater bereiten die Aufführung vor.

Lyon. Wagners „Meistersinger von Nürnberg" hatten hier kürzlich bei ihrer Erstaufführung auf französischem Boden einen immensen Erfolg. Der bekannte Schriftsteller Catulle Mendès singt dem Werke und seinem grossen Schöpfer ein begeistertes Loblied. Ein weiterer wichtiger Schritt zur Einführung und Befestigung der Wagner'schen Kunst in Frankreich wäre somit gethan.

Theater (Schauspiel).

Leipzig. Die nächsten Novitäten unseres Schauspielrepertoires werden Wildenbruchs „Kaiser Heinrich", Hauptmanns Märchendichtung „Die versunkene Glocke" und „Robespierre" von Welker sein.

Berlin. Sardous Komödie „Marcelle" macht gegenwärtig am hiesigen Neuen Theater fortgesetzt volle Häuser.

Das Deutsche Theater brachte unlängst Ibsens „Wildente" zur ersten Aufführung.

— Eine ganz ungewöhnliche Zugkraft übt zur Zeit der neue Schwank „Der Frauenjäger" von G. Feydeau am hiesigen Residenztheater aus.

Am Central-Theater hat das Zug- und Kassenstück „Eine wilde Sache" mit Emil Thomas als Gast die 1[illegible]. Aufführung zu Anfang Januar bereits überschritten.

Bremen. Am 2. Januar beging hier der in unserer Stadt hochangesehene, 182[illegible] begründete wissenschaftliche [illegible] sein [illegible]jähriges Jubiläum. Der genussreiche Abend brachte u. a. eine stimmungsvolle, wohlgelungene Festspieldichtung aus der Feder des rühmlichst bekannten Leipziger Autors Dr. Wilhelm Henzen „Faust in Bremen" betitelt. Die Dichtung verherrlicht in sinniger, poetischer und anschaulicher Weise die Jugendfreundschaft und führt uns den Faust und verschiedene andere Personen aus dem Goethe'schen Meisterwerk unter Bezugnahme auf die Bremer Verhältnisse und die Institution und das Wesen des in Frage kommenden Vereins vor. Herr Dr. Henzen, welcher persönlich in dankenswerter Weise die Titelrolle übernommen hatte, wurde durch lebhafte Beifallskundgebungen ausgezeichnet.

G. D.

Frankfurt. Ibsens neues Drama „John Gabriel Borkmann" wird am hiesigen Stadttheater seine Erstaufführung erleben.

Hamburg. „Kaiser Heinrich", Tragödie von Ernst von Wildenbruch, hatte bei seiner ersten Aufführung am hiesigen Stadttheater zu Neujahr einen grossen Erfolg. Um die Darstellung machten sich besonders die Herren Otto und Horvath verdient.

Paris. Die „Comédie Française" beabsichtigt, demnächst gelegentlich der [illegible]jährigen Jubiläumsfeier des Bestehens der französischen Gesellschaft für Archäologie in Athen unter Führung des berühmten Tragöden Mounet-Sully in der griechischen Hauptstadt eine Aufführung von Sophokles „König Ödipus" zu veranstalten. Die Kosten werden auf [illegible] Francs, die Dauer der Reise inkl. Aufenthalt auf zehn Tage berechnet.

Wien. Auch das Burgtheater hat Ibsens „John Gabriel Borkmann" zur Aufführung angenommen.

Personalien.

Herr **Dr. Victor Schweizer**, der bisherige Leiter unseres litterarischen Teils, hat mit dem 1. Januar seine Stellung niedergelegt, um sich ganz seinen Arbeiten am „Bibliographischen Institut“, besonders seiner neuen Goetheausgabe, widmen zu können. Die Feder des geschätzten Ästhetikers wird uns auch fernerhin erhalten bleiben. Die Gesamtredaktion liegt nunmehr in den Händen des Herrn **Otto Sonne**.

Unser thatkräftiger Oberregisseur **Albert Goldberg** in Leipzig hat, wie schon oft, durch seine Geistesgegenwart und eminente musikalische Sicherheit am 9. Januar die Aufführung der Oper „Maurer und Schlosser“ durch Übernahme der Partie des „Rica“ für den erkrankten Herrn Immermann gerettet.

Die „Neue Berl. Musikzeitung“ hat am 11. Dez. 1896 ihr Erscheinen eingestellt. Der Herausgeber der kampfesmutigen und gefürchteten Musikzeitschrift August Ludwig trat mit der Erklärung vom Schauplatz der Kritik ab, den vergeblichen Kampf gegen die Verrottung der Berliner Musikzustände in günstigeren Zeiten wieder aufnehmen zu wollen. Felix Weingartner ist der Nagel zu seinem Sarge gewesen.

Ferdinand Bonn tritt mit Ablauf der diesjährigen Spielzeit von dem Theater des Westens über in den Verband des Deutschen Theaters.

Milka Ternina, die ausgezeichnete dramatische Sängerin der Münchener Hofbühne gastiert zur Zeit in Zürich als „Recha“ und „Fidelio“ sowie in Mannheim als „Isolde“ mit ganz ausserordentlichem Erfolg.

Antonie Schläger ist nunmehr endgültig aus dem Verbande der Wiener Hofoper ausgeschieden. Das Publikum bereitete der gefeierten Künstlerin bei ihrem Abschiede stürmische Ovationen.

Generalmusikdirektor Hofrat **Schuch** wird im März ein grosses Konzert anlässlich des in Madrid stattfindenden Musikfestes dirigieren.

Herr Hofschauspieler **Emil Drach** hat das „Deutsche Theater“ in München auf drei Jahre gepachtet und beabsichtigt, als erste Novität Ibsens Drama „Frau Inger auf Östrot“ herauszubringen.

Ferdinand Bonn gastierte unlängst mit grossem Erfolg als „Shylock“ im nachbarlichen Halle.

Frau **Sigrid Arnoldson** erhielt vom Herzog von Altenburg die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Herr **Carl Prill**, unser trefflicher Geiger, ist an Stelle von Arnold Rosé zum Konzertmeister der Bayreuther Festspiele berufen worden.

Fräulein **Anna Mildenburg**, die jugendliche dramatische Sängerin des Hamburger Stadttheaters, ist von Frau Cosima Wagner dazu ersehen worden, die Kundry im „Parsifal“ bei den bevorstehenden Festspielen in Bayreuth zu verkörpern.

Herr **Otto Neumann-Hofer**, der bekannte Kritiker, soll der „Frankfurter Zeitung“ zufolge das Berliner Lessingtheater gepachtet haben.

Frau **Félicia Kaschowska**, unsere bisherige Primadonna, ist nach zweimaligem Gastspiel an das Hoftheater in Darmstadt auf drei Jahre engagiert worden. Die Darmstädter Presse und das Publikum sträubt sich mit Händen und Füssen gegen den Zuwachs.

Verschiedenes.

— Bei dem vom Neubauer Männergesang-Verein „Sängerlust“ in Wien anlässlich seines 25jährigen Jubiläums erlassenen Preisausschreiben für eine Männerchorkomposition wurde nach dem Urteile der Preisrichter Hans Sitt in Leipzig, Jos. Pembaur in Innsbruck, Ad. Kirchl, Max v. Weinzierl und Prof. Rud. Kaiser in Wien, der Preis von 100 Kronen von 175 eingelangten Kompositionen dem Chore „Über dem Busch der Rose“ von Wilh. Prautner in Wien mit Stimmenmehrheit zuerkannt. Eine ehrenvolle Anerkennung wurde dem Komponisten J. B. Zerlett in Wiesbaden, Ludw. Neuhoff in Leipzig, Simon Breu in Würzburg, Jos. Bill in Kemnath, Bayern, zuteil, ferner wurden als erwähnenswert bezeichnet Chöre von Karl Stepek und Victor Keldorfer in Wien, Wilh. Hermann in Berlin, Eug. Kutschera in Aarau (Schweiz), Karl Mahlberg in Breslau und Frz. Ohlhaus in Berlin.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 16.

Die Redenden Künste

(Leipziger Konzertsaal)

CASPARI

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A

Josephine Gerwing
Berlin S. W., Lindenstr. 107
Konz.-Verz. H. Wolff, Berlin

Catharina Zimdars.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Verz. H. Wolff, Berlin

Elly Mehlig-Zierold
Carl Zierold
Dresden

Emile Sauret
London, N.-W.,
4 Loudoun Road,
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, Pragerstr. 38

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung f. Bühne und Konzert

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Hohestr. 26

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin u. Mezzosopran)
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Verz. H. Wolff, Berlin

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran
Leipzig, Kohlgasse

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
(Sopran)
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41.

Ludwig Laubeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr.

Anna Münch
Konzert- und Oratoriensängerin
Frankfurt a. M.
Vertreter H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin

Hermann Burra
Spezialistin für Gesang
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoire aller
modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kleiststrasse 6 III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 40

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen.
144 Longue rue d'Argile

Dr. Victor Schweizer
Leipzig

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran
Leipzig, Dorrienstr.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Oratoriensängerin
hoher Sopran.
Leipzig, Jacobstr. 5, pt.

Prof. Hermann Gerin
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig

Louise Ottermann
Sopran
Dresden
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig

Mathilde Vaeth
(Sopran)

Luise Geller
Magdeburg, Moltkestr. 7

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin u. Gesanglehrerin
G. W. Teschner
LEIPZIG Waldstrasse 40, II.

Johannes Snoer
Harfe
Leipzig

Antonie Bloem
Wiesbaden,

Anna Stephan
Berlin W.,
Kurfürstenstr.

Cäcilie Kloppenburg

Amadeus Nestler
Mühlgasse 12, II.
Pianist

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse

Johannes Cotta
Altenburg S.-A.
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Potsdamer Str.

Amelie Gmür-Harloff
Weimar
Brunnsteinstr. 3

Lilli Marsala
Berlin W.,
Neue Winterfeldtstr. 10, II

Cl. Strauss-Kurzwelly
Leipzig

Elisabeth Pal
Konzertsängerin
Wiesbaden.

STE

r

nstlebens.

ift.

ipzig.

k 1,50.
50. Die
ie Petit-

ie Post-
Wild's
ffen und

Heft 16.

is.

ann" — Gastspiel der
kert des „Böhmischen
Theater" „Margarete".

Dtsch Bühnen, „Kleine

Otto Sonne.

George Armin.

n als Verbrecherin.

n Sophus Michaëlis.
eutschland am Ham-
est.

kunst. Vortrag, ge-
ischen Gesellschaft"

lmann. (Fortsetzung.)

Herbstlied von *M. Hardenberg.*

Aus dem internationalen Kunstleben:

Konzertaufführungen. Theater (Oper). Theater (Schauspiel). Personalien.

Leipzig, den 23 Januar

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½–12½ Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2. für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon: Amt I. No. 1975

Heft 16.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Busoni-Konzert. (Krystall-Palast, 9. Januar.) Mit Freuden begrüssten wir das Erscheinen eines unserer ersten Klavierheroen, Ferruccio Busoni, nachdem wir vergeblich gehofft hatten, ihm in einem der Gewandhauskonzerte zu begegnen. Infolgedessen hatte sich ein ziemlich zahlreiches kunstsinniges Publikum im Blauen Saale des Krystall-Palastes eingefunden, das mit Andacht und Begeisterung den glanzvollen Darbietungen lauschte. Ein wertvolles und abwechselungsreiches Programm hatte Herr Busoni aufgestellt. Der Künstler eröffnete den Klavierabend mit einem Präludium und Fuge D dur von Bach. Das Original ist für Orgel geschrieben, aber von Herrn Ferruccio Busoni in geradezu genialer Weise für Klavier übertragen. Vor allem in der Fuge zeigte er sich als vollendeter reifer Künstler, für den technische Schwierigkeiten überhaupt nicht zu existieren scheinen. Klar und durchsichtig führte er die Stimmen, und erzielte durch eine sehr beschleunigte Temponahme eine kolossale Schlusssteigerung. Jedem Virtuosen kann man diese Transskription empfehlen, denn sie hinterlässt stets einen tiefen Eindruck. Weniger einverstanden waren wir dagegen mit der Wiedergabe der Hammerklavier-Sonate B dur Op. 106 von Beethoven, eine der gewaltigsten Klavierschöpfungen des grossen Tondichters. Von technischer Seite war natürlich nichts einzuwenden, aber die Auffassung war von der gewöhnlichen zu abweichend, als dass sie hätte befriedigen können. Vor allem die Temponahme war ganz ungewöhnlich, wodurch die Plastik und die Innerlichkeit der Komposition sehr litt, dann war auch der ganze Vortrag zu modern gehalten und das Technische viel zu sehr in den Vordergrund gerückt. Am schönsten gelang Herrn Ferruccio Busoni das Adagio sostenuto (A dur), das er mit tiefem Empfinden und wunderbarem Anschlag interpretierte. Sein südländisches Temperament und die virtuose technische Fertigkeit kamen dem sehr viel gehörten B moll Scherzo von Chopin aufs beste zu statten, während der Künstler mit seinem fein nuancierten Anschlag in dem Impromptu (Fis dur) und Barcarole von Chopin brillierte. Auch den beiden bekannten Legenden von Liszt (la prédication aux oiseaux und St. François marchant sur les flots) sicherte Herr Busoni eine glänzende Wiedergabe. Der meisterhaft gespielte Mephisto-Walzer von Liszt riss das Publikum zu begeisterten Ovationen hin, bis sich der geniale Künstler genötigt sah, noch zwei Zugaben folgen zu lassen, wobei vor allem die Campanella von Liszt durchschlug. Wie bekannt gegeben war, unterstützte Herrn Ferruccio Busoni ein wahrhaft glanzvoller Flügel der Firma Blüthner, der allen Anforderungen des Spielers gerecht wurde und sowohl durch seine Klangfülle als durch die Zartheit und Tonschönheit hervorragte. Sämtliche Nummern wurden mit reichem Beifall belohnt.

M. E.

Neues Theater. (10. Januar.) Neu einstudiert: „Zar und Zimmermann", komische Oper in 3 Akten von Albert Lortzing. Lortzings Meisteroper „Zar und Zimmermann", das populärste unter den volkstümlichen Werken des liebenswürdigen, nur zu früh dahingeschiedenen Komponisten, gelangte an unserem Stadttheater nach einer zweieinhalbjährigen Pause neueinstudiert und in wesentlicher Neubesetzung der Hauptrollen zur Aufführung. Aus dem prächtigen Zaren unseres Meistersängers Otto Schelper war nun-

[illegible]

[illegible] der Aufführung und umsichtigen Regisseur Herrn Goldberg [illegible]

Neues Theater [illegible] in die wenig beneidenswerte Lage [illegible] bis zu Ende anhören zu müssen [illegible]

Nachtigall" Frau Sigrid Arnoldson. Über die künstlerische Qualität ihrer Gesangsleistung ist in Heft 1 von berufenerer Feder bereits alles Wesentliche dargelegt worden. Ich kann aber zu meiner Freude konstatieren, dass die [illegible]

[illegible]

[illegible] entzückte Herr Kapellmeister Proll durch den berückenden Vortrag [illegible]

K. S. West.

IV. Konzert des „Böhmischen Streichquartetts". [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] meine Bewunderung [illegible]

Zu unserer Freude vernehmen wir, dass die „Böhmen" einen Schubert-Abend beschlossen haben, an dem das unsterbliche Meisterwerk „Der Tod und das Mädchen" zur Aufführung gelangt.

M. K.

XII. Gewandhauskonzert.

Neues Theater.

kommen gerecht und lieferte von neuem den Beweis, dass Stimme, technisches Können und Darstellungsgabe sie vollauf dazu berechtigen, an derartige höhere, die Grenzen des eigentlichen Soubrettenfaches überschreitende Aufgaben heranzugehen. Auch Fräulein Kernic wurde lebhafter Beifall und eine Kranzspende zu teil. Als dritter im Bunde ist Herr Schelper zu nennen, der vortrefflich disponiert den Mephisto schauspielerisch und gesanglich so hervorragend charakteristisch gestaltete, dass er darin manchen Kollegen vom Schauspiel als Muster dienen könnte. Sehr zum Vorteil der Rolle hatte Herr Schütz für den erkrankten Herrn Immelmann den Valentin übernommen; er erfreute durch den wuchtigen Klang seines wohlgebildeten Organs und scharfe darstellerische Charakteristik in der Sterbescene, die sicherlich lebhaftere Anerkennung von seiten des Publikums verdient hätte. Besonderes Lob verdient seine musikalische Sicherheit; ungern vermisste ich unter diesen Umständen die Arie des Valentin. Die Stimme des Frl. Osborne-Stiebell klang seltsam spitz, die Dame schien nicht disponiert zu sein. Vortrefflich bewährte sich Frl. Beuer als Martha. Die Chöre sind einer Neueinstudierung dringend bedürftig. Der unmotivierte Wegfall der Domscene ist schwerlich zu rechtfertigen. Das Haus war fast ausverkauft und kargte nicht mit Beifall. Im ganzen genommen, muss die Vorstellung jedenfalls als eine hervorragend gelungene bezeichnet werden. Robert West.

Musikbesprechungen.

Improvisationen für Klavier von Aug. Ludwig. Op. 40. Preis M. 3. Verlag von A. Ludwig, Leipzig. Friedr. Hofmeister. — Der bekannte Kritiker und musikalische Schriftsteller, der schon zu verschiedenen Malen seine kompositorische Begabung sehr vorteilhaft gezeigt hat — ich erinnere nur an seinen grossen symphonischen Marsch mit dem Motto „Ehern schreitet das Schicksal, doch umkränzt von Rosen und Liebe" — bietet mit den in dem vorliegenden Hefte enthaltenen vier Klavierstücken eine sehr erfreuliche neue Gabe dar. Der Titel „Improvisationen" ist durchaus bezeichnend, denn ohne sich an eine bestimmte Form zu binden, giebt der Komponist in jedem der Stücke ein abwechslungsvolles Bild von Stimmungen und Empfindungen. Gleich das erste, „Weltschmerz" betitelt, ist ein Stück von charakteristischer Eigenart: ein einfaches zweitaktiges Motiv wird zu einem grollenden Sätzchen gestaltet, in das ein zweites, dem ersten sehr nahe verwandtes Motiv eine sehnsüchtige Stimmung bringt. Grimm über ungestilltes Sehnen, Aufflackern der Energie, Zurücksinken in die alte Träumerei bezeichnen die weiteren Phasen des Musikstückes, das nach einem energisch synkopierten Absteigen in rasender Hast wie fragend in den Quartsextakkord ausklingt. Das zweite Stück der Sammlung, Cousinchens Geburtstag, ist ein harmlos humoristischer Satz, die „Sonntagsscene" mutet feierlich an und lässt den Wunsch des Komponisten, sie durch Gesang (Männer-, Frauenchor und Solostimme) auszugestalten, sehr wohl berechtigt erscheinen, nur müsste dann der Text doch wohl ein wenig besser sein, als der unten beigedruckte. Der vierten Improvisation hat der Komponist wohl mit gutem Grunde keinen Titel beigelegt, sie ist in ihrer Mischung von beschaulicher Stimmung, flatterndem Leichtsinn, schwerem Ernst und karrikierendem Humor allzu schwer zu definieren, bleibt aber, gut vorgetragen — und das ist hier die Hauptsache — ein Satz, der seine Wirkung nicht verfehlen wird. Die Stücke bieten keine besonderen Schwierigkeiten und dürften sich deshalb bei geschmackvollen Pianisten bald einbürgern. Wert sind sie es sicher. F. A. G.

Kleine Kompositionslehre von Theodor Cursch-Bühren. Leipzig, Verlag von Georg Hiller. Des Verfassers Name hat in der Reihe der zeitgenössischen Komponisten seit längerer Zeit schon einen guten Klang als der eines Musikers, der ohne Rücksicht auf den billigen Beifall der grossen Menge den höchsten Zielen seiner Kunst zustrebt. Wenn ein solcher Musiker ein Lehrbuch zu schreiben unternimmt, so liegt die Gefahr nahe, dass er den rechten volkstümlichen Ton nicht trifft, sondern zu gelehrt, zu schwer schreibt. Cursch-Bühren aber erweist sich mit dem vorliegenden Büchlein als ein Lehrmeister von hervorragender Qualität, da ist kein Wort zu viel und doch keins zu wenig, der Gedankengang ist klar, die Verbindung der einzelnen Disziplinen untereinander stets eigenartig und logisch vollkommen unanfechtbar, mit einem Worte, es ist ein Buch, das wenige seinesgleichen hat, da es Gründlichkeit und Reichhaltigkeit aufs glücklichste mit Fasslichkeit und Knappheit vereinigt. Nicht nur derjenige mag sich der Führung des Büchleins ruhig anvertrauen, wie der Verfasser bescheiden im Vorworte sagt, der sich zunächst begnügt, kleine Klaviersachen, Lieder, Tanzstücke selbständig niederschreiben zu können, sondern auch der vorgeschrittene Schüler wird in dem Buche vieles Neue und eine prächtige Gelegenheit zur Repetition des bisher Gelernten finden, auch der fertige Musiker wird das vortreffliche Buch mit Genuss lesen und mancherlei

Anregung daraus schöpfen. Vor allem sei es den Musiklehrern angelegentlichst empfohlen als ein Leitfaden, nach dem sie ihre Schüler in die Kompositionslehre einführen und dadurch ihren Unterricht abwechselungs- und segensreicher gestalten können. Dem Verfasser sowie dem Verleger, der sich mit diesem Buche sehr vorteilhaft einführt, ist dazu von Herzen Glück zu wünschen. Cursch-Bührens „Kleine Kompositionslehre“ verdient die weiteste Verbreitung.

F. A. G.

Hermann Kretzschmar.

Eine biographische Skizze von Otto Sonne.

In unserem Jahrzehnt, in dem Dilettanten und Charlatane nur zu häufig den Taktstock schwingen, in dem erstaunliche Unfähigkeit und naive Selbstüberschätzung üppig und dreist an dem Dirigentenpult sich breit macht, getragen und unterstützt von der urteilslosen Langmut des Publikums und geduldet oder nur zu oft gar gezüchtet von einer Kritik, die hinter blühendem Phrasengeklingel teils gewerbsmässiges Lob, teils unverkennbare Impotenz zu verbergen sucht, ist Hermann Kretzschmar eine eigenartige, vielleicht einziggeartete Erscheinung.

Fragt man draussen im Reich einmal: „Wer ist Kretzschmar?“ so erhält man mit Sicherheit die Antwort: „Der Verfasser des Führers durch den Konzertsaal“! Stellt man in Leipzig dieselbe Frage, so lautet die Antwort verschieden, je nach Stand und Art dessen, der sie giebt. Der Student, den die blaue Mütze als Pauliner kennzeichnet, antwortet mit freudigem Stolz: „Unser Dirigent! Hut ab vor ihm, denn in Liebe und Ehrfurcht blicken wir zu ihm hinauf!“ „Er ist Musikprofessor an der Universität“ unterrichtet uns der Konservatorist, vergeblich wird der Fragesteller auf ein lobendes Epitheton warten. In den prunkvollen Räumen in der Grassistrasse hat Kretzschmar nur wenig Freunde. „Er ist Dirigent des Riedelvereins, auch die akademischen Orchesterkonzerte hat er geleitet!“ antwortet der mit den Verhältnissen der Musikstadt wohlvertraute Bürger. Und wo auch die Frage gestellt wird, die Antwort, die den Nagel auf den Kopf trifft, erhält man nicht. Wie müsste diese Antwort lauten? „Er ist ein grosser Künstler, der theoretisch das Riesenreich der Musik mit fast allwissender Sicherheit beherrscht, der als Interpret unserer Tonheroen seinesgleichen sucht, der den erzieherischen Kern der Musik, die erlösende Macht der Töne wie kaum ein zweiter erkannt hat, und der für seine segenbringende Schöpfungskraft und sein ideales Streben nur eines noch nötig hat: ein fruchtbares Feld.“

Die Lebensgeschichte Kretzschmars ist nicht reich an aufregenden Momenten oder romanhaften Episoden. „Arbeit und Erfolg ist die Devise, Musik das A und O dieses Lebens!“ — In Olbernhau im Erzgebirge erblickte Hermann Kretzschmar 1848 das Licht der Welt. Das freundliche Städtchen im Flöhathal ist berühmt durch die Spielwaren, die hier fabriziert werden, um in aller Welt die Kinderherzen zu erfreuen. Auch in dem Kretzschmarschen Hause wurde viel gespielt, aber nicht mit kindischem Tand, Frau Musika herrschte darin. Bis zum Jahre 1620 zurück sind die Kretzschmars sächsische Kantoren gewesen, mit unerschütterlicher Gesetzmässigkeit übernahm der Sohn seit Jahrhunderten das Amt des Vaters. Der Vater unseres Helden hat sein Amt 50 Jahre lang mit hingebender Treue verwaltet. Gar früh weckte er in seinen Kindern die Liebe zur Musik. Kaum konnten die Beinchen des Knaben das Pedal erreichen, da sass er auch schon als Stellvertreter seines Vaters an der Orgel. Vom 10. Jahre ab hatte Hermann das zweifelhafte Vergnügen, die „Currende“ einzuüben und bei ihren Umzügen zu dirigieren, ein saueres Amt, denn viel Anleitung gab es dabei nicht, wohl aber scharfe Kritik und unerbittlichen Tadel, wenn einmal nicht alles „klappte“. Da die musikalische Begabung Hermanns unverkennbar war, so liess der Vater den Jungen in den Schätzen seiner Bücherei wühlen. Mit kindlicher Kühnheit wurden die Partituren eines Haydn,

Bach und Mozart durchgearbeitet, auch Cherubini und die älteren Italiener waren die musikalische Lieblingsspeise, dagegen blieb ihm Beethoven fremd.

Der Tradition entsprechend kam Hermann mit seinem 13. Jahre nach Dresden als Alumnus des Chores der Kreuzschule. Der damalige Kantor Julius Otto, ein ebenso genialer Lehrer wie Musiker, von dessen eminenter Begabung seine Männerchöre, so populär sie sind, nur einen kleinen Teil ahnen lassen, war bald überzeugt, dass in dem jungen Kretzschmar das Zeug zu einem tüchtigen Musiker stecke, und als er den Zögling einst dabei ertappte, wie er nach einer Probe eine Haydnsche Motette auf dem Klavier aus dem Kopf zusammensuchte, da nahm sich der Meister des Schülers an und gab ihm Privatunterricht (Harmonium). Noch heutigen Tages gedenkt Kretzschmar dankbar dieses Führers, an dessen Hand er zum erstenmal mit sehenden Augen in das Wunderreich der Töne eindrang. War er schon vorher der Musik ergeben gewesen, so fing er jetzt an leidenschaftlich zu schwärmen: er spielte Orgel, komponierte und nahm alle Anregung,

Hermann Kretzschmar

die das musikalische Dresden ihm bot, mit durstiger Seele auf. Notenköpfe, vollgriffige Akkorde und kontrapunktische Probleme beherrschten sein ganzes Sein, selbst in die lateinischen und griechischen Schulstunden wurde Notenpapier eingeschmuggelt.

Und trotz dieser Leidenschaft entschloss sich der angehende Künstler, als er die Schule absolviert hatte und er vor der Wahl des Lebensberufes stand, zum Studium der Philologie. Im Sommersemester 1868 bezog er die Leipziger Universität. Doch nicht lange vermochte das nüchterne Studium ihn gegen die Lockungen der Sirenenklänge zu schützen. Durch den Umgang mit Professor Paul und Dr. Langer, durch den Eintritt in den „Paulus“ gewann das Notengift wieder Gewalt über ihn. Es dauerte nur noch kurze Zeit und er war Schüler des Konservatoriums. Da er jedoch nebenbei — ehrgeizig und gewissenhaft wie er war — sein Studium weiter betrieb und gleichzeitig auch auf Broterwerb bedacht sein musste, so begann schon jetzt die Arbeitsüberhäufung, die allzeit eine grosse Rolle in seinem Leben gespielt hat. Unter dem leuchtenden Dreigestirn Paul—Richter—Papperitz erhielt er die letzten Weihen, und wenn die graue Theorie das blühende Leben zu überwuchern drohte, dann flüchtete er sich zu seiner

geliebten Orgel. „Oft sass ich,“ so erzählte er mir, „schon früh um 5 Uhr daran und schwelgte, mutterseelenallein in der weiten Kirche, in Bachscher Musik fast noch lieber war es mir aber, wenn sich eine Gelegenheit fand, eine Sängerschar einzustudieren, und im stillen dachte ich an eine Theaterkapellmeisterstelle.“ Indessen war auch der Philologe Kretzschmar nicht müssig gewesen. Das Jahr 1871 begrüsste nicht mehr den stud. phil., sondern den Dr. phil. Hermann Kretzschmar; er hatte auf Grund einer glänzenden Dissertation „De signis musicis, quae scriptores medii aevi tradiderint“ — eine Arbeit, die in Fachkreisen berechtigtes Aufsehen erregte — promoviert. Sehr unerwartet kam dem jugendlichen Doktor die Aufforderung des Direktors Schleinitz, in das Lehrerkollegium des Leipziger Konservatoriums einzutreten. Er folgte freudig dem Antrag und unterrichtete an dieser Stelle vier Jahre lang in Theorie, Orgel, Klavier, zeitweilig auch in Musikgeschichte und Chorgesang. Seiner ungebändigten Thatenlust konnte die Arbeit am Katheder natürlich nicht genügen, er entfaltete vielmehr nebenbei eine ganz ungewöhnlich vielseitige und aufreibende Thätigkeit. Er schrieb Berichte für Tagesblätter, Aufsätze für Musikzeitungen, veröffentlichte Kompositionen, spielte im Riedelverein und eigenen Konzerten Orgel und übernahm — nach Volklands Abgang — die Leitung von drei verschiedenen Vereinen: Singakademie, Bachverein und Euterpe. Die Last, die er seinen kräftigen Schultern aufgebürdet hatte, war allzu gross. Ende 1875 brach er darunter zusammen. Eine schwere Nervenerkrankung entzog ihn seiner Thätigkeit und machte bedingungslose Ruhe zur Pflicht. —

Doch schon nach dreiviertel Jahren hatte seine gesunde Natur alle Beleidigungen vergessen, die ihr im Übereifer zugefügt worden waren. Dem kaum Genesenen erschien der Leipziger Boden zu gefährlich, so folgte er einem Ruf, der ihn als ersten Theaterkapellmeister nach Metz lockte: der strenge Akademiker nahm den Taktstock eines Provinztheaters in die Hand. Es müssen saubere Zustände gewesen sein, die damals am Metzer Stadttheater herrschten; wer Kretzschmar seine Erlebnisse in der Saison 1876/77 erzählen hört, traut seinen Ohren kaum. Wenn er sich auch nicht eigentlich unglücklich dabei fühlte, so war er doch froh und selig, als ein Ruf der Universität Rostock ihn der Kultur und sich selbst zurückgab. Ostern 1877 zog er als „Akademischer Lehrer der Musik“ in der kleinen, aber ungemein regsamen Universitätsstadt ein. Die zehn Jahre, die der Künstler in Rostock verlebte, rechnet er zu den schönsten seines Lebens. Die akademische Thätigkeit brachte ihm die Hochachtung seiner Kollegen und die dankbare Liebe seiner Schüler, aber die innere Befriedigung fand er doch wieder in einem anderen Wirkungskreis: als Dirigent. Ich lasse ihn aus jener thatenfrohen, triumphreichen Zeit selbst erzählen.

„Es galt da zu organisieren und neu zu gründen, bedeutende Werke der älteren und neueren Zeit, die unbekannt geblieben waren, einzuführen. Die vorhandenen Kräfte im Chor und dem numerisch sehr starken Orchester genügten auch für schwierigere Aufgaben, waren wenigstens willig und bildsam. Ich durfte nach freiem Ermessen schalten und walten und sah mich nie im Stich gelassen. Jahr für Jahr konnte ich im Verein Rostocker Musiker eine Reihe historischer Orchesterkonzerte absolvieren. Das war für mich eine schöne Zeit des Lernens und Reifens und dankbarer Stimmung.“ Im Jahre 1880 erhielt er den ehrenvollen Antrag, als Nachfolger des Hofkapellmeisters Erdmannsdörfer nach Sondershausen zu gehen. Doch die Rostocker wollten ihren geliebten Meister nicht ziehen lassen, und um ihn zu halten, schufen sie für ihn eine eigene, gut dotierte Stelle. Er wurde „Grossherzoglicher und städtischer Musikdirektor“. Im Herbst 1886 kam der erste Teil seines Buches, das seinen Namen bald in den Mund aller Musikfreunde bringen sollte, heraus. Bei A. G. Liebeskind in Leipzig erschien „Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Symphonie und Suite.“ Die übrigen Teile „kirchliche Werke“ und „Oratorien und Weltliche Chorwerke“ folgten in kurzen Zwischenräumen nach. Die Würdigung dieser epochemachenden Arbeit, in der die Tonkunst zweier Jahrhunderte mit unübertrefflicher Plastik vor uns aufgerollt wird, beanspruchte einen Artikel für sich, und dieser wäre überflüssig, denn welcher Musikfreund kennt dieses Werk nicht?

Als Musikdirektor war Kretzschmar der Notwendigkeit, Stunden zu geben, über-

hoben, er konnte sich ganz seinen Studien widmen. Nur die Verpflichtung, den Schul- und Kirchengesang zu inspicieren, wurde ihm auferlegt, und ihr verdankt er die Erkenntnis, dass es für die deutsche Musik neben einer besseren Ausbildung der Fachmusiker zur Zeit keine dringlichere und wichtigere Frage giebt, als die Organisation des Schulgesangunterrichts. Mit unerschütterlicher Konsequenz ist Kretzschmar seitdem für diese Erkenntnis eingetreten, eine tiefgehende Reform herbeizuführen sein höchster Wunsch!

Dem grossen Geist wurde es in dem kleinen Rostock zu eng, und als sich Gelegenheit bot, nach Leipzig zurückzukehren, griff er mit beiden Händen zu. Mit seinem eisernen Fleisse, seiner idealen Begeisterung glaubte Kretzschmar in der Musikmetropole das kühne Ziel erreichen zu können, das ihm seit Jahren vorschwebte. Heute glaubt Hermann Kretzschmar das nicht mehr. Es ist nicht angängig, an dieser Stelle zu erzählen, welche Intriguenketten um seine Füsse gewunden wurden, mit welchen Gewichten die Flügel dieses Adlers belastet wurden, um ihn herunterzuzerren in den flachen Sumpf der Alltäglichkeit. „Clique et claque" spielt in Leipzig bekanntlich eine grosse Rolle, Kretzschmar verstand es nicht, mit gekrümmtem Rücken vor den Gewaltigen zu knieen, seiner geraden, ehrlichen Natur widerstrebte das Antichambrieren und Scharwenzeln, und so blieb er denn mit seinem idealen Streben ohne geistige Unterstützung und Würdigung. Nicht dass er ohne Freunde, ohne Anerkennung geblieben wäre! O nein! Der Riedelverein, dessen Leitung ihm nach Riedels Erkrankung (1888) übertragen wurde, hat unter seiner Führung zahllose siegreiche Kämpfe geschlagen, und der Verein weiss sehr wohl, welche Kraft er in seinem Dirigenten besitzt. Die akademischen Orchesterkonzerte, die Kretzschmar 1890–1895 ins Leben gerufen hatte, bedeuten einen Lichtblick in dem öden Musikleben dieser Zeit, in der das Gewandhaus pflichtvergessen zu versteinern drohte, und der Liszt-Verein nur langsam und vorsichtig seine Hand nach grossen Aufgaben ausstreckte. Jener Konzertcyklus liess ahnen, was ihr Schöpfer schaffen könnte, wenn er die geeigneten Mittel zur Verfügung hat. Was Kretzschmar mit der Lahrowschen Militärkapelle, die bei aller Anerkennung ihrer verhältnismässig hohen Entwickelung technisch wie geistig nur ein schwer zu behandelndes Orchester liefern konnte, geleistet hat, ist staunenswert. Der pädagogisch praktische und der künstlerische Wert dieser Konzerte ist unbestritten, das Eingehen derselben kann nicht tief genug bedauert werden. Den massgebenden Faktoren ergeht es wie Siegfried:

„Ein hehres Gut ward ihm gegönnt,
Dass er's verworfen, weiss er nicht."

Als Professor der Universität und Universitätsmusikdirektor waltet nun Kretzschmar seines Amtes mit glänzendem Erfolg, seine Schüler werden nicht müde, ihren Lehrer zu loben, seine Vorlesungen über die Geschichte der Symphonie und Suite, Geschichte der alten Oper u. s. w. gehören in ihrer bei aller Gründlichkeit leichtfasslichen Form und lebendigen Darstellung zu den beachtetsten der Universität. Schon so manche bedeutsame Arbeit ist unter seiner Führung entstanden, zu den namhaftesten zähle ich: Göhler, Der Zwickauer Kantor Freund; Nef, Collegia musica der Schweiz; Held, Kreuzkantorat in Dresden. Schriftstellerisch ist Kretzschmar nur noch im beschränkten Masse thätig, von Zeit zu Zeit bringt die „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" einen Aufsatz seiner Feder. Letzthin, als es galt, für seinen Freund Chrysander und dessen Lebenswerk, die Händel-Bearbeitungen, einzutreten, erschien er wieder auf dem Plane und seinen geistreichen Ausführungen hatte Chrysander das Verständnis zu danken, mit dem das Leipziger Publikum an „Deborah" herantrat. Auch der glänzende Erfolg, den jenes Oratorium fand, ist in allererster Linie der liebevollen Einstudierung und genialen Interpretation unseres Kretzschmar zu danken.

Im rüstigsten Mannesalter steht Kretzschmar jetzt vor uns, seit 16 Jahren in zwar kinderloser, aber glücklicher Ehe verheiratet — seine Gattin geb. Moller ist durch ihr wiederholtes, mit glänzendem Erfolg gekröntes Auftreten als Klaviervirtuosin den Musikfreunden wohl bekannt —, blickt er mit Ruhe und etwas bitterer Resignation der Zukunft entgegen. Und wenn ihn manchmal der Pessimismus übermannen will, so tröstet ihn zweierlei: Das Bewusstsein, stets das Gute gewollt, seine Pflicht erfüllt zu haben, und die Liebe zur „heiligen deutschen Kunst".

Über die Bedeutung des Falsetts.

Eine Studie von George Armin.

Motto: Das Falsett des Tenors ist ein wertvolles und notwendiges Register, ohne welches ein erster Tenor heutzutage nicht bestehen kann, denn bei der hohen Lage der heutigen Oper können viele Stellen nur mit Hilfe des Falsetts exekutiert werden.

Friedrich Schmitt.

Wenn ein berühmter oder auch unberühmter Tenor in einer Arie plötzlich in den höchsten Tönen seiner Stimme einen weichen, weibischen Charakter verleiht und solches dem Tagesrecensenten ganz vortrefflich erscheint, so hört man sagen: Der Sänger hat ein herrliches Falsett. Und wenn diese Falsettöne plötzlich ganz anders als alle übrigen Töne erklingen, so dass man getrost von einem Bruche in der menschlichen Stimme reden könnte, so hört man dennoch sagen: Der Sänger hat einen herrlichen Falsetton. Fragt man nun den gutmütigen Weisen, worin denn das Eigentümliche dieses Registers liege, so tritt gewöhnlich nichts als Begriffsverwirrung und Unwissenheit zutage.

Falsett kommt aus italienischem „Falsetto". Diese Bezeichnung will besagen, dass die falschen Stimmbänder auch einer Tonerzeugung fähig sind. Die Wissenschaft ist der Ansicht, dass sich im Gegensatze zu den offenstehenden echten Stimmbändern die falschen zusammenpressen und so einen Ton erzeugen, den Charles Lunn fälschlich einen „falsch erzeugten" nennt. Denn wie ich später zeigen werde, können diese Töne sehr richtig und schön genommen werden. Und die Behauptung desselben Gesangspädagogen: „Unechte Sangtöne sind von Natur nicht dazu bestimmt, ein Hauptmaterial des Gesanges zu bilden," ist ebenfalls eine hinfällige, selbst wenn er warnend dazu setzt: „Dieses erhellt schon daraus, dass der Versuch, sie zu einem solchen zu machen, nicht ohne Schädigung der Stimme abgeht." Übrigens findet Charles Lunn die Widerlegung seiner Ansichten in einer von ihm selbst citierten wissenschaftlichen Thatsache. Ich gebe die Stelle hier wieder, da sie aufs deutlichste das Anpassungsvermögen — bei einer kranken Kehle — der falschen Stimmbänder darthut.

Dr. Marcet berichtet uns in „Clinical Notes" folgendes: „In einem merkwürdigen, von mir behandelten Falle tuberkulöser Kehlkopfentzündung wurde die Stimme wieder gewonnen, obschon es selbst bei der genauesten Untersuchung des Kehlkopfes nicht gelang, das Vorhandensein der Stimmbänder zu konstatieren. Hier musste die Stimme den falschen Stimmbändern zugeschrieben werden, welche sich dem Bedürfnisse des Kranken anbequemt und die Fähigkeit erworben haben, sich in Schwingungen zu setzen und einen Ton von sich zu geben, welcher zwar etwas rauh und dumpf, aber nicht gerade unangenehm klang und auf eine gute Entfernung vernehmbar war." —

Hier wird also gezeigt, dass die Möglichkeit der Schwingungen der falschen Stimmbänder vorhanden ist. Eine andere Frage ist es, ob sich die Falsettöne bilden lassen, ob sie so mit den echten Tönen vermischt werden können, dass der Übergang aus der einen Art in die andere gar nicht wahrnehmbar ist. Wenn dieses Problem gelöst, d. h. also wenn der Klang der echten Stimmbänder mit dem der falschen so verschmolzen werden kann, dass man einen einheitlichen Ton erhält, der vom zartesten pianissimo bis ins fortissimo in seinem Charakter sich gleich bleibt und — man mag ihn anschlagen, wo und wie man will — nie wieder in früherem „Falsetto" erklingt, so steht damit fest, dass auch das Falsett von Natur dazu existiert, gebraucht zu werden, ja gebraucht werden muss. Die ganze Frage demnach ist die: Nicht ob ich es anwende, sondern wie ich es anwende.

Über dieses Wie findet man zunächst bei dem verstorbenen Gesangsprofessor Friedrich Schmitt die einzig nennenswerten Versuche. Mit der Gründlichkeit, welche diesem aussergewöhnlichen Manne eigen war, und zugleich mit schroffer Energie forderte Schmitt eine innige Verschmelzung von Brust- und Falsettönen. Er widmet diesem

Passus in der Gesangspädagogik ein grosses und dabei wohl erprobtes Kapitel*), das um so lehrreicher erscheint, als es zugleich das ganze System seiner Stimmenbildung in sich schliesst. Bekanntlich war Friedrich Schmitt der erste, der nur ein Register in der menschlichen Stimme annahm und in den hohen Tönen, wiewohl sie von denen der Mittellage und Tiefe im Klange nach Schmitt scheinbar dünner, aber dabei koncentrierter verschieden waren, nur eine Veränderung des Luftstrahls erblickte — indem dieser sich einen Ausweg in die Knochenpartien der Stirn- und Nasenhöhlen sucht und so die zarten Fleischteile des Halses unberührt lässt.**) Dagegen behauptet er im Einklange seiner sonstigen Lehren über das Falsett:

„Verschiedene Register kann ich nur darin erkennen, wenn eine Reihe von Tönen so unterschieden ist, dass erstens ein plötzlich schroffer Abstand für das Ohr bemerkbar wird, und dass zweitens von Natur aus keine Vereinigung dieser beiden Reihenfolgen hergestellt ist, sondern lediglich erst durch Kunst und Übung erlangt werden kann, so dass sich der Übergang gewaltsam bricht, wenn man zwei Töne aus verschiedenen Reihen zu einer Silbe miteinander verbinden wollte, wie dies beim Falsett des Tenors der Fall ist."

Das Falsett also ist nach Schmitt ein zweites Register, das wohl der Ausbildung fähig ist. Bevor aber der Münchener Meister zur Bildung schritt, musste die Stimme tadellos im Brustton aufgebaut, der Ansatz musste korrekt sein, sodass der Sänger sein Organ vollkommen in der Gewalt hatte. Dann erst ging Schmitt zum Studium des Falsetts über, dessen Zeitdauer er mindestens auf ein Jahr berechnete.

„Der Ansatz der Bruststimme sowohl, als der Ansatz der Falsettstimme muss der richtige sein, ersteren kennt der Schüler bereits, und der Ansatz für das Falsett ist ganz derselbe wie bei den hohen Brusttönen, und man halte deshalb streng dasselbe Verfahren ein, wie ich es in dem betreffenden Kapitel angegeben. Das Falsett darf durchaus nicht in tiefer Brust angesetzt scheinen, sondern ganz entschieden zwischen Nase und Auge einen Druck verspürt werden." Ich bitte dieses letztere im Gedächtnis zu behalten. Ferner schreibt Schmitt über die Ausübung des Falsetts:

„Nur im Pianissimo hat der Sänger das Register in seiner Wahl und Willkür, es kann also nur durch dasselbe eine Verbindung ermöglicht werden und es muss daher auch von diesem ausgehend gearbeitet werden, sowohl zur Verbindung der Intervalle als auch beim Übergehen auf den nämlichen Ton."

„Es ist unmöglich, einen vollen markigen Falsetton hervorzubringen, wenn unmittelbar vorher forcierte Brusttöne geschrieen werden."

In nachfolgender Stelle bitte ich den Leser an die primitive Ausdrucksweise und das scheinbar Unverständliche sich nicht zu stossen:

„Ein hoher Brustton, obgleich er an und für sich nicht anstrengen soll, darf doch anstrengend erscheinen und oft liegt in dieser scheinbaren und wirklichen Anstrengung der Effekt, der weibische (!) Falsetton ist hingegen gar keiner Anstrengung fähig und klingt bloss stark und voll, wenn er mit aller Leichtigkeit ohne Druck und Nachdruck genommen wird — dies ist seine Natur. Ein gebildeter Sänger muss nur verstehen, seinem Falsetton, seiner gemischten Stimme den Charakter der Anstrengung künstlich zu verleihen, muss ihn scheinbar anstrengend hervorbringen können, dann macht er Effekt."

Wie Schmitt richtig bemerkt, liegt ihm an dem Effekt zunächst das Meiste. Der scheinbare Widerspruch gewinnt an Verständlichkeit, wenn wir uns vorstellen, dass der ungebildete Sänger, welcher das Falsett weibisch und nicht vermischt gebraucht, den Eindruck einer nichtssagenden Mühelosigkeit macht. Um dieses zu vermeiden, soll der Sänger die Kunst verstehen, den Schein der Anstrengung zu erwecken. Man mag dem nun beistimmen oder nicht — jedenfalls kannte Schmitt nicht das Gesetz der gründ-

*) Siehe „Grosse Gesangschule" von Fr. Schmitt, S. 179, Kap. XV.

**) Ich habe den Versuch in einer demnächst in Constantin Wilds Verlag erscheinenden Broschüre gemacht, die Lehre Fr. Schmitts, ganz speciell hinsichtlich seiner Tonbildung klarzulegen. Der geneigte Leser wird dort die grossen Vorzüge, aber auch die Schwächen dieses Gesangmeisters nachgewiesen finden.

lichen Durchbildung des Tones — wie wir es bei Müller-Brunow antreffen. Denn es ist allemal das Zeichen einer echten Kunst, dass uns bei Betrachtung derselben alles kinderleicht, mühelos erscheint.

Zum Schluss seines Kapitels erwähnt Schmitt noch ein nach seiner Ansicht gutes Hilfsmittel, das der Verständlichkeit halber notwendigerweise hier angeführt werden muss:

„Wenn man von einem mittleren Brustton aus, also z. B. von C mit einer leichten Bindung auf das B hinaufgeht, so langt man also in der Höhe des B mit dem leichten, nasalen Brustansatz an und ergreift das B mit einem weichen, schwachen, aber markigen Ton, diesen Ton lässt man etwas anschwellen, indem man den Ansatz vollständig beibehält und eine gewisse Anstrengung erkünstelt; zuviel darf man nicht drücken, sonst wird er Brustton und ebenso muss man darauf achten, dass er nicht ins weiche Falsett vollständig hinübergleitet und so zwischen beiden Registern balancierend erhält man einen wunderschönen, markigen, gemischten Ton, welcher die Kraft des Brusttons zu haben scheint und dabei die Stimme schont wie der Falsetton, ohne dessen weibischen Gesang zu besitzen."

Ich mache, bevor ich zu den praktischen Beispielen Schmitts übergehe, den Leser nochmals darauf aufmerksam, dass nur da ein Resultat nach Schmittscher Weise erlangt werden kann, wo ein tadelloser Ansatz in der Höhe — also mit Brustfülle und hohem Klang — bereits durch eifriges und zielbewusstes Studium existiert. Jegliches Probieren mit fehlerhaftem Ansatz ist nicht allein wertlos, sondern kann sogar schädigend wirken.

Den folgenden Beispielen, die ich nur in verkürzter Form hier wiedergeben kann, füge ich die eigenen Erklärungen Schmitts bei:

I. a. — b. — bis zum hohen C.

u. s. f — u. s. f

I	Turnus	la	la	la	la	— — —		— — —
II	„	la	a	la	a	— — —		—
III u. IV	„	la	—	la	—	— — —		— — —
V	„	la ———			la ———			la ———

Dann in Terzen, Quarten, Quinten bis in Oktaven.

Nach unten gestrichene Noten bedeuten Brustton, nach oben gestrichene Falsetton. „Die Übung darf zunächst nur im Turnus I und II gemacht werden und dient dazu, den Klang der beiden Register ähnlich zu machen." Ist dieses gelernt, so beginnt folgende Studie:

Die Verbindung zweier Töne je einer Silbe und zwar kurz, rasch übertragen, ohne Schleifen. Der erste Ton wird pianissimo angesetzt und dann rasch, ohne den Ton auszulassen, präcis mit dem zweiten Viertel mit einem plötzlichen, starken Anschlag des Tones auf den zweiten übergegangen, natürlich der Vokal nicht abgesetzt ausgesprochen, aber entschieden festgehalten. Diese Beispiele bezwecken erstens, eine wirkliche Verbindung anzubahnen, darum wird das erste Register ganz piano angesetzt, zweitens die Scheu vor dem Eintritt des zweiten Registers zu überwinden, welches nur durch ein mächtiges rinforzando geschehen kann, diese Übungen sind originell und ganz neu erfunden und müssen, getreulich und sorgfältig, mit Fleiss und Eifer ausgeübt, einen ausserordentlichen Erfolg haben.

p rfz p rfz p rfz etc. p rfz abwärts bis f.

Dann in Terzen, Quarten bis Oktaven und Dezimen.

Hierauf folgt das Studium von Turnus III, IV und V von No. I.

Zu Turnus IV wird gesagt: „natürlich ist hier von scharf ausgeprägtem nasalen Brustansatz die Rede, welche sich nun nach allen bereits vorangegangenen Übungen leicht mit der Falsettstimme — ebenfalls nasalen Ansatzes — vermischt.“

Folgende Übungen bilden „den Probierstein, ob die Vereinigung hergestellt ist, weil man zu der hohen Note vollständig im zweiten Register verweilen und wieder in das erste zurückkehren muss“

bis

u. s. f.

Den Schluss dieses Kapitels bilden nun folgende Übungen, über die es heisst: „Hier wird während des Anschwellens eines Tones das Register gewechselt und in den folgenden Studien muss dieser Wechsel auf einem und demselben Tone auch während des Verhallens, also vier bis sechsmal in einem Atem stattfinden.

B bedeutet Brustton, F bedeutet Falsett

u. s. f.

B — F B — F F B F B F B
la

„Ein talentvoller und denkender Schüler wird nach allen diesen Anleitungen und Übungen wohl selbst einige Beobachtungen und Erfahrungen gemacht haben und am besten wissen, was und wie es ihm frommt, und es verstehen, die in diesem Kapitel gegebenen Lehren sowohl bezüglich der Verbindung als der gemischten Stimme seiner Individualität anzupassen.“

Mit diesen beherzigenswerten Worten schliesst Schmitt seine Auslassungen, über deren Wert wir nun im folgenden uns des Näheren verbreiten wollen, indem wir dabei uns erinnern, dass Schmitt selber ein bedeutender Tenor war und dass somit nur rein praktische Erfahrungen ihn zu der Aufzeichnung obiger Studien gezwungen haben. — —

(Schluss folgt.)

Houston Steward Chamberlain und Frau Lilli Lehmann als Verbrecherin.

Von Moritz Wirth.

(Schluss.)

Den Gipfel seiner Leistungsfähigkeit erklomm jedoch Herr Chamberlain in seinem Benehmen gegen Frau Lilli Lehmann, die in Frau Wagners Ungnade gefallene Bayreuther Brünnhilde. Er schreibt in der „Deutschen Zeitung“ vom 15. August über den Beginn der grossen Unterredung Wotans mit der Walküre im zweiten Aufzuge folgendes, in dem ich die für uns wichtigen Stellen gesperrt drucken lasse:

„Von den beiden Künstlerinnen, die in diesem Jahre in Bayreuth Brünnhilde singen, ist die eine hier, im Laufe eines monatelangen Studiums, in alle Einzelheiten der Dichtung eingeweiht worden: sie schmiegt sich an Wotans Brust, ihr Auge sucht das seine, immer höher rankt sie an ihm empor, — sein Blick senkt sich zu ihr hinab, ihr Haupt erfasst er mit beiden Handen, den „Blick unverwandt ihr ins Auge“ beginnt er seine Erzählung. — Die andere Künstlerin ist eine mit Recht hochberühmte Sängerin, welche aber von dem innigen und genau bestimmten Zusammenhange aller Ausdrucksmittel in einem Wagnerschen Drama nicht eine Ahnung besitzt und die in

ihrer Eigenschaft als „Berühmtheit" sich über jede Belehrung erhaben fühlt, in der betreffenden Scene begreift sie nun nicht, dass Wotan die Hauptperson, ja, dass seine ganze Rede in einem gewissen Sinne ein Monolog ist, dass man hier nicht Brünnhildens Gesicht, sondern nur ihre Gebärde sehen darf — sie glaubt dem Zuschauer den Anblick ihres Gesichtes nicht auf Minuten entziehen zu dürfen, und anstatt sich vom Publikum abzuwenden und Wotan ins Auge zu blicken, legt sie (wie das an allen unseren Operntheatern üblich ist) in der Haltung der nur Lauschenden den Kopf ihm auf die Kniee und fesselt die Aufmerksamkeit durch verschiedene „effektvoll kombinierte Profilstellungen". In dem einen Falle gelangt Wagners Dichtung zur Darstellung, im andern nicht."

Der Auftritt, um den es sich hier handelt, sucht seines Gleichen. Es ist ein gänzlich mystisches und rein übersinnliches Verhältnis, das uns zur Anschauung gebracht wird. Brünnhilde soll uns als ein noch unabgetrennter Teil von Wotans Wesen, wie Pallas Athene, als sie noch im Haupte des Zeus weilte, versichtbart werden, freilich nicht unseren leiblichen zwei Augen, was nicht möglich ist, aber mittels ihrer einem inneren zweiten Gesicht. Zu der so in uns erzeugten Einheit Wotan-Brünnhilde sollen sich die Bühnenfiguren etwa verhalten wie zwei Schatten, die ein Gegenstand wirft. Das aber doch wiederum nur im Gebiete des Leiblichen zu findende Mittel, das dieses Traumstück aus einer anderen Welt in uns hervorrufen soll, ist der beiden göttlichen Personen gemeinsame, einheitlich ineinander geschmolzene, eine Seele in die andere hinüberträgende Blick.

Diesen Blick aber —, wie stellt man ihn dar? Um diese Aufgabe ganz zu begreifen, hätte man sich einigermassen um die Bedeutung des Auges und des Blickes bei Wagner und ihren Ausdruck durch Musik und Geberde zu bekümmern, eine Frage, in der uns Wagner-Lexikon und Wagner-Encyklopädie einmütig im Stiche lassen. Man könnte sich mit Nutzen auch darüber unterrichten, wie andere Künstler sich des Auges bedient und wie sonst noch geistreiche Männer seine geheimnisvolle Wirkung behauptet, geleugnet oder sich erklärt haben, worüber bei Henke, Vorträge über Plastik, Mimik und Drama, 1892, S. 39—44, Belehrung zu holen ist. Für den Zweck der Streitschlichtung zwischen den Damen Cosima Wagner-Gulbranson und Lilli Lehmann genügt es jedoch, dass ich mich auf eine Persönlichkeit berufe, die für Herrn Chamberlain und die von ihm verteidigte Festspielleitung wieder einmal, wie schon so oft, die allergrösste Nebensache gewesen ist, auf Wagner. Er ist ziemlich ausführlich und nicht leicht misszuverstehen. Nach den Worten „Sieh', Brünnhilde bittet!" schreibt er vor: „Sie legt traulich und ängstlich Haupt und Hände ihm auf Knie und Schoss." Damit sie das gut kann, wird Wotan ziemlich hoch sitzen müssen, die Stellung aber, sieht man, ist genau die, die Frau Lehmann in Bayreuth eingenommen hat und Herr Chamberlain als „an allen unseren Operntheatern üblich" unserer Verachtung empfiehlt. Wird nun aber Frau Lehmann bei dieser Haltung des Kopfes auch Wotan ins Auge geschaut haben, wie ihr Ankläger durch den Gegensatz, in den er die Künstlerin zu Frau Gulbranson bringt, zu verneinen scheint? Ich bin so frei, das zu glauben. Wer in dem ersten Falle gewissenhaft genug war, Wagners Vorschrift in der Partitur nachzusehen und sie gegen anmassende Besserwisserei zu verteidigen, musste ihm auch folgen, wo er zwei Zeilen weiter sagt: „Wotan blickt ihr lange in das Auge." Brünnhilde muss ihm dazu ihr Auge entgegen halten. — Aber der Anwalt, richtiger schon der Konkursanwalt der Festspiele beschuldigt Frau Lehmann nicht bloss einer, sondern „verschiedener effektvoll kombinierter Profilstellungen". Und Wagner sagt über Brünnhildens fernere Haltung nichts! Hören wir jedoch die Musik. Auf Wotans „sehr leise" ausgesprochenes Bedenken: „Lass ich's verlauten, lös' ich dann nicht meines Willens haltenden Haft?" erwidert ihm Brünnhilde ebenso leise:

„Zu Wotans Willen sprichst du, sagst du mir, was du willst:

wer bin ich, wär ich dein Wil - le nicht"

Und nun führt das Orchester in vier von jeder Rede oder Vorschrift leeren Takten fort

pp p dolce più p Wotan. Was keinem usw.

Wird aber die Bühne, d. h. die Handlung auf ihr, ebenso leer sein dürfen? Zunächst ist zum Vortrage zu bemerken, dass die Sängerin hinter „ich“ einen deutlichen Einschnitt machen und „dein“ scharf zum Folgenden ziehen muss. Die dadurch entstehende Figur von vier Noten muss dann in dem Hörnergewebe der nächsten zwei Takte so durchklingen, wie oben die Bogen anzeigen (freilich nicht in der Partitur; im Klavierauszuge sind die Bogen sogar falsch). Das alles soll heissen, dass Brünnhilde während dieser beiden Orchestertakte den Kopf von Wotans Knieen, wo sie sich von ihm ins Auge schauen liess, emporhebt, um nun ihrerseits mit ihrem Blicke fordernd in Wotans Innerstes zu dringen. Zugleich beweist die aufrechte Haltung, dass sie gefasst ist, etwas entscheidend Schweres zu vernehmen. Das darauf folgende Motiv des „Spielerglückes“ (Entd. S. 161) verkündet Gewährung, die mit Wotans Erwiderung: „Was keinem in Worten ich künde“ usw. sogleich eintritt. Beide Personen aber müssen den Zuschauern möglichst das Profil darbieten. Nur so bleibt der gegen einander gerichtete Aufschlag des Auges Beider vollkommen deutlich und wird in der parallelen Neigung der Gesichtsflächen noch ein wichtiges Hülfsmittel zur Beurteilung der Blickrichtung gewonnen. Herr Chamberlain scheint freilich an der Wahn-Idee zu leiden, dass zwei Leute, die uns im Profil gegenüber sitzen, einander nicht ins Auge sehen könnten. — Wie soll aber dieser Blick, dessen Bedeutung von Herrn Chamberlain ganz richtig betont wird, den Zuschauern auch nur zum Bewusstsein kommen, wenn ihnen Frau Gulbranson ihr Gesicht entzieht? Herrn Chamberlains Versicherung: „ihr Auge sucht das seine“ ist also nichts, als ein sehr starkes Stück jener Gedankenlosigkeit, die unbewusst immer damit rechnet, dass die Zuschauer doch schon wissen, was sie sehen sollen, von der wir auch in Frau Wagners Leitung schon eine Probe angetroffen haben (S. 63). Ja noch mehr: diese Wahnfried-Brünnhilde, dieses Wahnfried-Wahn-Gebilde, das sich an Wotans Brust schmiegt und an ihm immer höher emporrankt, lässt uns an einen Blick im Sinne der Walküre Wagners überhaupt nicht glauben. Denn das ist das Benehmen einer gänzlich in Schmerz zerflossenen, in ihrem Selbst aufgelösten, die sich am Liebsten in das Innere des Andern flüchten möchte, zu der aber auch ein gebrochenes, in Thränen schwimmendes Auge gehört, das den Blick, den Wagner verlangt, als Wotans ihm einen ganz neuen Entschluss einflössender Wille, gar nicht zu geben vermöchte. Und auch noch beim Kopfe muss er sie fassen und sich zurecht rücken, als er ihr „unverwandt ins Auge sehen“ will? Mit dieser Anordnung hat Frau Wagner ein grausames, sie selbst geradezu vernichtendes Plagiat an Wagner begangen. Dieser lässt Wotan erst da diese Geberde machen, wo sich Brünnhilde, endlich ganz willenlos geworden, in seine Arme wirft und er ihr den Schlaf in beide Augen küsst. Indem aber Frau Wagner an unserer Stelle dasselbe Verhalten forderte, bewies sie nur, wie schnell fertig sie sich dem ersten besten Einfalle überliess, ohne sich weder um die Beschaffenheit der Stelle, der sie ihn entlehnte, noch derjenigen, der sie ihn einpflanzte, genauer zu bekümmern. — Zuguterletzt aber: war denn Haus Wahnfried so von allen guten Geistern verlassen, dass es niemand, nicht Frau Wagner und nicht ihre Getreuen, ekelte, Brünnhilde sich auf den zurückgelehnten Leib des Vaters auflegen und auf ihm sich emporschieben („emporranken“) zu sehen? Denn „zurücklehnen“ muss sich hier Wotan nach Vernunft und Wagners Vorschrift. Andern Leuten, die nicht so um chic und shocking Bescheid wissen und nicht so gut französisch sprechen, wie Frau Wagner, hat es den Ekel erregt.

Und nun geschah das Unerhörte. Die Künstlerin, die sich weigerte, ihren Namen und ihre Person zu dieser Wüstheit herzugeben, die sich „ihre Brünnhilde nicht nehmen liess“, fiel nicht bloss in Wahnfrieds Ungnade. Sie wird das voraus gesehen und ge-

bührend zu schätzen gewusst haben. Allein so gross war ihr Verbrechen, dass sie dafür noch eine besondere, öffentliche Züchtigung erhalten musste Herr Chamberlain war es, der dieses Bedürfnis fühlte und mit der Ausführung sicherlich „manchem der Unsern tief wohlgethan“ hat Gentleman von Herkommen und als solcher einst auch in Deutschland von anständigen Leuten geschätzt, ist er doch, wie wir gesehen haben, längst zum bayreuthischen Heckenreiter heruntergekommen. In dickster Cosimahypnose, denn er hatte eben in dem berühmten Briefe der Frau Wagner vom 31 Juli die „Weihe“ eines „Kämpen für die Idee und die Sache Bayreuths“ erhalten, und bewaffnet mit einem sehr, sehr langen und furchtbar schweren Knüppel aus hartem Holze, fiel er deshalb am 15. August in der „Deutsch Ztg.“ auf offener Strasse über Frau Lehmann her, die, wohlverstanden, damals noch in Bayreuth weilte und am 19. August in der letzten „Götterdämmerung“ die Brünnhilde sang („Redende Künste“ vom 26. Aug. 1896, S. 1500). Das ist Bayreuther Reklame, Bayreuther Haut-gout, dass Jemand, eine Künstlerin, erst von einem Hausfreund der Frau Wagner öffentlich heruntergerissen wird und dann — auftritt.

Und hiermit noch nicht genug mit frömmster alttestamentlicher Unersättlichkeit wiederholte Herr Chamberlain seinen Überfall in der „Zukunft“ vom 26. Sept (S. 596): die Bayreuther Brünnhilde war eine „Offenbarung“, aber „natürlich nur die der Frau Gulbranson“, denn „sie hatte lange in Bayreuth studiert“ Frau Lehmann „war durch Krankheit verhindert gewesen, an den Proben teilzunehmen“ Merkst du was, lieber Leser? Dazu verkündet Herr Chamberlain hier noch mit frommer Unwahrheit, Frau Lehmann sei nur im ersten Cyklus aufgetreten. So unbrauchbar! Allein der weihevolle Wegelagerer hatte seine Rolle überspielt Jeder Hieb seines sehr, sehr langen und furchtbar schweren Prügels aus hartem Holze ging über die Angefallene hinweg und auf Wagner dass Frau Lehmann „von dem innigen und genau bestimmten Zusammenhange aller Ausdrucksmittel in einem Wagnerschen Drama nicht eine Ahnung besitze“, dass sie sich „über jede Belehrung erhaben“ gefühlt und „nicht begriffen habe, dass Wotan die Hauptperson“ sei, dass sie sich darum mit „verschiedenen effektvoll kombinierten Profilstellungen“ benommen habe, „wie das an allen unseren Operntheatern üblich ist“. Bei diesem letzten Hauptwort werden die Leser gebeten, auszuspucken

Also Wagner als Verfertiger von Operneffekten von einem Houston Stewart Chamberlain auf die Strasse geworfen und zu mehrerem Ruhme des Hauses Wahnfried öffentlich abgeohrfeigt das ist die neueste Höhe der Bayreuther Regenerationskultur, die die „Blätter“ seit 18 Jahren „ohne Schwanken“, wie Frau Wagner ihnen bezeugt, vertreten haben, das ist das ideelle Erträgnis der Zwanzigjahrsfeier des ersten Bayreuther Bühnenfestspiels.

Man hat nicht gehört, dass Frau Wagner ihren Getreuen, dessen Namen sie am 31. Juli zu seinem Lobe lang und breit in den Mund genommen hat, nach dieser Leistung getadelt oder abgeschoben hätte

Aucassin und Nicolete.

Lyrisch-romantische Oper in 4 Aufzügen von Sophus Michaëlis.
Musik von August Enna. Erstaufführung in Deutschland am Hamburger Stadttheater am 11 Januar Besprochen von Rob. West

Der Name des dänischen Komponisten August Enna hat bei uns in Deutschland einen guten Klang Des im Jahre 1856 in Italien geborenen Meisters Oper „Heksen“, Dichtung von Alfred Ipsen nach Arthur Fitgers bekanntem Drama „Die Hexe“, wurde 1892 in Kopenhagen und ein Jahr später auch in deutscher Sprache am Berliner Opernhaus mit nachhaltigem Erfolge aufgeführt Des weiteren begegnen wir auf unseren Konzertprogrammen nicht selten einer sehr stimmungsvollen Ouverture dieses Komponisten zu der Oper „Kleopatra“ Die Direktion Pollini hat sich nun durch die Aufführung von Ennas neuesten in voriger Saison am Kopenhagener königlichen Theater

ebenfalls mit grossem Beifall aufgenommenem Werk unstreitig ein Verdienst erworben. „Aucassin und Nicolete“ hat zum Gegenstand eine im zwölften Jahrhundert in der Provence sich abspielende Liebesgeschichte. Aucassin, der Sohn des Grafen Garin von Beaucaire, liebt die schöne Nicolete, die Tochter des Königs von Karthago, welche dereinst als Sklavin verkauft worden, dann im weiteren Verlaufe ihrer Schicksale auf dem Schlosse des Grafen von Beaucaire Aufnahme gefunden hatte und von dessen mildthätiger Schwester als ihr Patenkind zu sich genommen worden war. Der Graf von Beaucaire liegt im Streite mit dem kriegerischen Grafen Bourgar von Valence, der seine Burg belagert hält. Die Gefahr für die Belagerten ist gross, da gelingt es dem Sohne des Grafen Aucassin, angestachelt durch das Versprechen seines Vaters, ihm solle, wenn er als Sieger aus dem Kampfe heimkehre, als Preis ein Kuss von dem Munde der schönen Nicolete zu teil werden, die Feinde zurückzudrängen und aus dem Felde zu schlagen. In Aucassins Abwesenheit hat der alte Graf aber seinem längs gegen Nicolete gehegten Groll freien Lauf gelassen und das ihm schon längst unliebsam gewordene Mädchen mit barbarischer Grausamkeit in den Kerker geworfen. Der heimkehrende Aucassin erfährt alsbald alles, was geschehen; empört über den Wortbruch des starrsinnigen Vaters schwört er furchtbare Rache und beschliesst mit dem Feinde seines Vaters, dem Grafen Bourgar, den er im Triumphzug als Gefangenen mit sich geführt hat, gemeinsame Sache zu machen. Graf Garin lässt seinen widerspenstigen Sohn aber ohne weiteres ebenfalls in das Burgverliess stecken. In der Stille der Nacht gelingt es den Liebenden indessen zu entfliehen. Am fernen Meeresstrande treffen sie auf ihrer Flucht mit der Mannschaft eines karthagischen Schiffes zusammen. Nicolete wird von den Karthagern als die geraubte Tochter ihres Fürsten erkannt und der Heimat wieder zugeführt, ungeachtet dessen, dass Aucassin sich dieser gewaltsamen Trennung energisch widersetzt. Ein Jahr ist seitdem vergangen. Am Hofe seines neuen Freundes, des Grafen Bourgar von Valence, hat Aucassin, die frühere Geliebte schnell vergessend, inzwischen die schöne Isabella, des Grafen Schwester, kennen und lieben gelernt. Schon brennen die Kerzen zum Hochzeitsgelage, da erscheint, einzig von ihrer Patin, der alten Gräfin, erkannt, Nicolete in der Verkleidung eines fahrenden Sängers. Trostlos über des Geliebten Untreue, will sie nur noch ein einzigesmal Aucassin sehen. Im Brautgemach harrt sie seiner; reuig sinkt dieser seiner wiedergefundenen ersten Braut in die Arme. Die hinzukommenden Anverwandten und Freunde der zweiten Braut stehen empört über dieses Schauspiel und säumen nicht, den ihnen allen angethanen Schimpf an Aucassin zu rächen. Die alte Gräfin erklärt aber den Erstaunten den wahren Sachverhalt, Isabella verzichtet grossmütig zu Gunsten ihrer Nebenbuhlerin, der karthagischen Königstochter, und alles wendet sich am Ende noch zum Guten. Soweit der Inhalt des Stückes. Man sieht, die Handlung ist ziemlich dunkel und verworren, die Scenenfolge stellenweise sprunghaft, die Charakteristik der Personen unklar und der Gedankengang vielfach unlogisch; immerhin ist aber schon vom Librettisten dem romantisch-lyrischen milieu der Handlung Rechnung getragen, und fehlt es auch nicht an stimmungsreichen Situationen, poetischen Bildern und kraftvollen Massenwirkungen.

Die Musik steht in jeder Hinsicht hoch über dem Text. Enna ist ein feinfühliger Musiker, der es versteht, seine reiche musikalische Begabung den verschiedensten Ausdrucksformen anzupassen. Weder übermässig originell in der Erfindung, noch auch klassischer Nachtreter längst ausgefahrener musikalischer Bahnen, ist er in seinem neuesten Werke gewissermassen Eklektiker; er verbindet die Feinheit und Delikatesse der Instrumentierung mit einem glücklichen Sinn für Stimmungsmalerei, für das Lyrische, schwingt sich aber stellenweise auch zu grosser dramatischer Wirksamkeit auf und weiss mit sicherem Taktgefühl alles Extreme zu vermeiden. Vor allem rühmenswert erachte ich es, dass er der Melodie die ihr gebührende Stellung einräumt und sich mit sichtlichem Behagen eines breiten melodischen Flusses seiner Musik an den spezifisch lyrischen Stellen der Partitur befleissigt. Auch der die Handlung durchziehende Grundton ausgeprägter Romantik ist in der Musik glücklich getroffen und festgehalten, die Einheitlichkeit der Stimmung nirgends ausser Acht gelassen. Die Instrumentation verrät überall die Hand des kundigen Musikers und ist, abgesehen von der mehrfach wiederkehrenden

Häufung verschiedener unschöner und übertriebener Klangeffekte und Harmoniefolgen, im ganzen massvoll und decent gehalten. Die Chöre sind von hervorragend schöner harmonischer Struktur, auch in ihnen das lyrische Element vorwiegend.

Die Oper war von Herrn Kapellmeister Kryzanowski sehr sorgfältig einstudiert. Dass man bei den bekannten Hamburger Theaterverhältnissen von Chor und Orchester nicht viel verlangen darf, ist ja allbekannt: beide sind für eine gute Opernaufführung zwei nicht zu unterschätzende Faktoren, auf die zu verzichten man aber in Hamburg nachgerade gewohnt ist. Die Nicolete sang die jugendlich-dramatische Sängerin Frau Förster-Lauterer sehr ansprechend, unterstützt von dem Liebreiz ihrer äusseren Erscheinung; im höchsten Grade störend wirkte nur das unablässige Flackern des Tones. Aucassin war durch Herrn Enjort bestens vertreten, er verfügt über ein weiches, sympathisches Organ und ein leidliches Darstellungsvermögen, immerhin bleibt die Frage offen, weshalb keiner der ersten Tenöre, der Herren Grüning, Birrenkoven und Giesswein, mit dieser Rolle betraut worden war. Den alten Grafen charakterisierte Herr Dörwald zutreffend, das Organ dieses Künstlers, der seit dem Abgange von Baptist Hoffmann den Sachs und den Wotan singt, klingt allerdings herzlich trocken, hölzern und poesielos. Die kleineren Rollen der Gräfin und des Grafen Bourgar waren durch Frl. Horsten und Herrn Bucha entsprechend besetzt, das schöne Bassorgan dieses Künstlers, der sich vor mehreren Jahren als König Marke in Leipzig gastierend sehr vorteilhaft einführte, leidet sehr unter der unschönen halsigen und klossigen Tongebung. Das Türmerlied des ersten Aktes wurde von Herrn Lorent recht ansprechend gesungen. Die Regie des Herrn Bittong bewährte sich gut. Das gutbesetzte Haus bereitete der Novität eine sehr freundliche Aufnahme. Komponist, Textdichter und Verleger des Werkes waren im Theater anwesend. Ersterer wurde mehrfach gerufen.

Litterarischer Teil.

Über den alten und den neuen Stil in der Schauspielkunst.

Vortrag, gehalten am IV. Gesellschaftsabend der Litterarischen Gesellschaft von Dr. Carl Heine.

Charlotte Wolter wurde einmal gefragt, was sie denn von dem neuen Stil in der Schauspielkunst hielte? Ihre Antwort war ziemlich verblüffend: „Ich habe mit dem neuen Stil Unglück. Ich lese überall, dass mein Stil veraltet sei, dass der neue Stil meinen ablösen soll, aber ich kann den neuen Stil nirgends finden. Ich bin einmal eigens nach Berlin gereist, um ihn zu sehen. Ich habe da gute und schlechte Vorstellungen, gute und schlechte Schauspieler gesehen, aber von einem neuen Stil habe ich nichts bemerkt. Ich glaube, der neue Stil ist wie ein Gespenst, wenn man ihm auf den Leib rücken will, ist er nirgends zu finden."

Das grosse Publikum denkt ungefähr ebenso wie Charlotte Wolter: es kennt gute und schlechte Vorstellungen, aber von einem neuen und alten Stil, ja von einem Stil in der Schauspielkunst überhaupt, weiss es wenig. Von dem Stilunterschiede zwischen Wagner und Rossini weiss fast jeder Gebildete etwas zu erzählen, aber den Stilunterschied zwischen der Kunst Friedrich Haases und der Eleonore Duse können nur wenige auseinandersetzen.

In allen anderen Künsten reden die Laien geläufig von Schulen, Perioden, Epochen und Stilen — in der Schauspielkunst höchstens von Realismus und Idealismus. Der Grund dafür, dass die Formen der Schauspielkunst so wenig in das Bewusstsein des Publikums gedrungen sind, liegt nun aber nicht in der Gleichgültigkeit des Publikums, sondern in

der Schwierigkeit, diese flüchtigste aller Künste mit ihrem komplizierten Mechanismus aus der Vergangenheit wieder herauf zu beschwören, und in der eigenartigen historischen Entwickelung der Schauspielkunst. Sie ist die jüngste unter den deutschen Künsten, ihre Anfänge liegen kaum drei Jahrhunderte zurück, und sie ist die einzige, die sich nicht organisch aus dem deutschen Boden heraus entwickelt hat. Sie kam im 16. Jahrhundert zu uns, gerade als der Dilettantismus auf den Bürger-, Kloster- und Schulbühnen auf das gemächlichste in die Breite floss. Sie kam als etwas Fremdes, Wunderbares, zugleich als etwas Fertiges, in sich Abgeschlossenes aus England zu uns. Da die deutsche dramatische Poesie des 16. Jahrhunderts ebenso dilettantisch war wie ihre Darstellung auf der Bühne, so konnte sich die englische Schauspielkunst auch nicht in den Dienst des deutschen Dramas stellen; sie brachte sich ihre eigenen Stücke mit, und diese Stücke waren von Shakespeare, seinen Vorgängern und Mitstreitern.

War es da ein Wunder, dass alle deutsch-nationalen Anfänge, die in ihren Mitteln und Zielen noch vollständig dilettantisch waren, erstickt wurden, noch ehe sie aufblühen konnten? Kaum aber hatte Deutschland durch die Engländer einen Begriff von einer kunstmässigen Bühne, einem berufsmässigen Schauspielertum erhalten, als die Wogen des dreissigjährigen Krieges über alle Kulturarbeit dahinstürzten und auch die neueste Errungenschaft hinwegspülten. Was sich etwa noch an Neigung zu Schauspielerei und Theater fand, ertrank in Roheit und ziellosem Dilettantismus. —

Leipzig war es vorbehalten, einige Trümmer der englischen Herrlichkeiten zu retten. Ein Leipziger Buchhändler hatte die Stücke der englischen Komödianten gesammelt und im Druck erscheinen lassen. Aus diesen unscheinbaren Trümmern fügte der Schauspieler Johannes Velten gegen Ende des 17. Jahrhunderts einen neuen Bau zusammen und begründete damit in aufopferungsvoller Lebensweisheit eine deutsche Schauspielkunst. Sachsen darf sich rühmen, der Mittelpunkt dieser glänzenden reformatorischen Thätigkeit gewesen zu sein. Eine ruhige Weiterentwickelung der deutschen Bühne hätte mit Veltens Thätigkeit beginnen können, wenn dem deutschen Theater nicht eins gefehlt hätte: die dramatische Poesie. Das deutsche Drama liess die deutsche Bühne im Stich. Veltens Bühne musste nach Frankreichs, Spaniens und Italiens dramatischen Schätzen greifen, um ihr Repertoire zu bilden. So lange Velten lebte, vermochte nur aussergewöhnliche Energie diesen Mangel zu decken. Aber als Velten starb und die schöne, leichtsinnige und ungebildete Juliane Elenson die Führung des deutschen Theaters in die Hände nahm, da verkam die deutsche Schauspielkunst — unbehütet von der Zucht einer einheitlichen dramatischen Poesie — in dilettantischer Nachlässigkeit und sittlichem Schmutz. Dem Leipziger Professor Gottsched gebührt das Verdienst, die Notwendigkeit erkannt zu haben, dass die theatralische und dramatische Kunst Hand in Hand gehen müsse. Was er erkannt hatte, suchte er auch durchzusetzen! Sein Werkzeug im Kampfe gegen den Dilettantismus war die Schauspielerin Friederike Karoline Neuber, eine Frau von ungewöhnlichen Talenten. Die schöpferische Kraft eines Johannes Velten war jedoch sowohl Gottsched wie der Neuberin versagt; beide verstanden es nur, vorhandene Muster nachzuahmen, und dieses Muster war das französische Theater und das französische Drama. Die Geschichte der Gottsched-Neuberschen Theaterreform ist bekannt; sie besiegte den Dilettantismus und schuf einen kunstgemässen Bühnenstil. Aber von Veltens Theaterreform war sie grundverschieden. Velten hatte auf der heruntergekommenen englischen Schauspielkunst einen deutschen realistischen Stil aufgebaut, jetzt folgte auf den Wirrwarr, den die Elenson angerichtet hatte, die strenge französische Schule. Jener hatte vorsichtig einen Stein nach dem anderen zu seinem Bau zusammengetragen und in zehnjähriger Arbeit die deutsche realistische Bühne aufgebaut. Gottsched und die Neuberin aber überfielen das Publikum mit einem Idealismus, der nicht auf deutschem Boden gewachsen war. Das altklassische Schönheitsideal, das dem französischen Klassicismus zu Grunde liegt, ist zwar dem Deutschen wohl vertraut, aber die abgezirkelte Steifheit, zu der dieser Stil übertrieben wurde, ist durchaus undeutsch. In Frankreich verband sich mit dieser Steifheit Grazie und Feuer, aber in Deutschland trat eine gezierte Unnatur und Pedanterie hinzu, der es vollständig an Takt und Mass gebrach.

Lessing war es, der die deutsche Schauspielkunst aus der Gottschedschen Zwangsjacke befreite; er wies den Weg von der Unnatur zurück zur Natur, und dieser Weg führte von den Franzosen zu Shakespeare! Der geniale Theaterdirektor Ludwig Schroeder beschritt den Weg, den Velten angebahnt, Lessing geebnet und vorgezeichnet hatte. Er gründete eine Schule des deutschen Realismus in der Schauspielkunst. Die Gottsched-Neuberschule aber ward ihrer Pedanterie entkleidet und fand — zum deutschen Idealismus umgebildet — in Sachsen eine bleibende Stätte. Unter Goethe gewann dieser Stil in Weimar eine solche Fülle und Bedeutung, dass er sich über ganz Deutschland ausbreiten konnte und dass für lange Zeit auf dem deutschen Theater idealistischer Stil und Kunst für ein und dasselbe gehalten wurde. So kam es, dass der Realismus bei seinem Wiederauftauchen geradezu als Kunstlosigkeit empfunden wurde. Es ist demnach ein grober historischer Irrtum, den realistischen Stil den neuen Stil zu nennen; er ist vielmehr der ältere und der, der das deutsche Theater am längsten beherrscht hat. Von den 300 Jahren, in denen es überhaupt eine deutsche Schauspielkunst giebt, hat man 200 Jahre lang im realistischen, kaum 100 Jahre im idealistischen Sinne gespielt. —

Es wird nun wohl niemand glauben, dass es in den drei Jahrhunderten deutscher Theaterentwickelung wirklich nur zwei verschiedene Stile gegeben habe, dass der idealistische Stil Goethes derselbe wie der Gottscheds, dass der heutige realistische Stil derselbe, wie der aus der Zeit Veltens sei. Es hat ja überhaupt mit dem Stil in der Schauspielkunst eine ganz andere Bewandtnis, wie mit dem Stil in den anderen Künsten. Ein realistisches Gemälde zum Beispiel verrät durch den Ausdruck der formalen und geistigen Anschauungen seine Zugehörigkeit zur realistischen Schule, zugleich aber drückt ihm die Individualität des Malers noch einen besonderen Stempel auf. Ein Porträt von Lenbach und ein Porträt von Koner ist nicht zu verwechseln, und doch malen beide im realistischen Stil. Bei einem Bilde wirken also zwei Faktoren: die allgemeine Kunstanschauung und die Individualität des Malers; der einen Individualität des Malers stehen aber bei einer Theateraufführung die Individualitäten einer ganzen Reihe von Künstlern gegenüber. Der Regisseur, der die Aufführung leitet, die Schauspieler, die in ihr mitwirken, der Friseur, der Schneider, der Theatermaler, die Statisten, der Requisiteur, der Inspicient, der Tapezierer — kurz ein Heer von Menschen, die dem allgemeinen Stil, den der Regisseur anordnet, noch ihre eigene Individualität beimischen. Ferner ist zu berücksichtigen, dass der Maler seine Kunstrichtung nach seiner Kunstanschauung, der Bühnenkünstler jedoch im wesentlichen nach seinen körperlichen Gaben bestimmt. Die Anlagen des Körpers spielen bei keinem Künstler eine so wesentliche Rolle in der Wahl seines Stiles, wie bei dem Schauspieler. —

Eine Clara Ziegler mit ihrer walkürenhaften Gestalt, ihrem Organ, ihren vollen, plastischen Formen könnte man sich niemals als latschende, schlenkernde Naturalistin denken. Und Eleonore Duse? „Le style est l'homme même" sagt Buffon. Hätte es vor der Duse noch keinen individualistischen Stil gegeben, so hätte sie ihn für sich erfinden müssen. Nicht ihres schauspielerischen Genies wegen, der alle Stile der Schauspielkunst beherrschen könnte, sondern ihrer körperlichen Mängel wegen. Mit ihrer laschen Figur, ihren mageren, hinfälligen Konturen, ihrer klanglosen, zerbrochenen Stimme konnte die Duse niemals zu einem Stil kommen, der ganz auf schöne Mittel basiert ist, wie der idealistische. In einer Zeit, in der man von einem veristischen Stile nichts wusste, hätte die Duse nie Schauspielerin werden können, denn die Schauspielkunst ist — wie jede andere — an die allgemeinen Kunst- und Weltanschauungen gebunden, diese bilden den Hintergrund, von dem sich die einzelnen Künstlerindividualitäten abheben. Durch diesen Hintergrund steht die Schauspielkunst in enger Wechselwirkung mit der Zeit, in der sie wirkt, auch sie wird von dem Gesetz beherrscht, sich mit den anderen Künsten unablässig aus dem neuen Geist zu erneuern, zu verjüngen, zu entwickeln. Deshalb ist sie da am mächtigsten, wo sie mit ihrer Schwesterkunst, der dramatischen Poesie, gleichen Schritt geht, wo die beiden Künste von einer Hand geleitet werden, wie in Leipzig unter Gottsched, in Weimar unter Goethe. —

In beiden Epochen handelt es sich um den idealistischen Stil, die beiden Stile waren aber voneinander so verschieden, wie das Versmass, das die beiden Bühnen beherrschte.

in Leipzig der Alexandriner mit seinem Reim und seiner klappernden Einförmigkeit, in Weimar der reimlose fünffüssige Jambus mit seiner vielseitigen Ausdrucksfähigkeit und Plastik. In Leipzig — akademische Pedanterie, in Weimar klassische Reinheit, Formenstrenge und Harmonie. Die Tendenzen der Weimarer Bühne kann man nicht schöner als mit Schillers Worten kennzeichnen:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.
Denn auf dem bretternen Gerüst der Scene
Ist eine Idealwelt aufgethan!“

Eine Idealwelt war es, in der Goethes Zeit lebte, ihr Stil ging auf das allgemeine Menschliche, auf die gesteigerte Menschheit, auf menschliche Herrlichkeit, auf ein wohlthätiges Hinausgehen über das Alltägliche, auf die innerste Wahrheit, nicht auf die Wirklichkeit. Für die Schauspielkunst, die solche ideale Dichtungen darzustellen hatte, war die Richtschnur des Spieles genau gegeben: Anmutiger, von warmer Menschlichkeit durchleuchteter Vortrag, vollkommenstes Ebenmass der Erscheinung, würdevolle Repräsentation und Gemessenheit der Bewegungen, nicht Natur, sondern idealisierte Natur. Der Schauspieler durfte nie vergessen, was er der Würde der Poesie und der Würde des vornehmen Publikums schuldig war: höfische Etikette gegenüber Dichtung und Publikum bildete die Hauptmarke der Weimarer Aufführungen. Daher verlangte Goethe von seinem Personal keine Individualität, sondern Schulung, deshalb hielt er es für fast selbstverständlich, dass aus jedem gutgewachsenen Grenadier ein tüchtiger Schauspieler dressiert werden könne. Die grösste Schwierigkeit bestand aber darin, den Schauspielern, die in der Prosa der Sturm- und Drangperiode das Gefühl für Rhythmus verloren hatten, den reimlosen fünffüssigen Jambus anzugewöhnen. Goethes Arbeit war in dieser Hinsicht unermüdlich.

Aus der starken Betonung des rhetorischen Moments ersieht man, dass es Goethe mehr auf die Dichtung, als auf die Darstellung ankam: die idealen Dramen sollten so dargestellt werden, dass das Theater nirgends verletzte, das Theater sollte nur die Leitung sein, die Poesie und Publikum mit einander verbindet. Die Gefahr, die in diesem Stil liegt, ist klar. Die Schauspielkunst sinkt zur blossen Technik der schönen Mittel herab, der Schauspieler lässt sich von der Dichtung tragen, ohne in ihre Tiefen hinabzutauchen. Schulung wird zur Dressur, Dressur zur Schablone. Und in der That hat die weimarische Schule keinen einzigen selbständigen grossen Künstler geschaffen, denn Pius Alexander Wolff und seine Gattin erlangten ihren Ruf erst in Berlin, wo der weimarischen Schule einige Tropfen vom Hamburger Stil Schröders beigemischt wurden. Diesen Stil könnte man als typischen Realismus bezeichnen, er unterscheidet sich von dem heutigen Realismus nur durch 2 Dinge: Bei aller Naturschönheit durften die Grenzen des Schönen nicht überschritten werden, und bei aller Charakteristik durfte der Typus, dem die Rolle angehörte, nicht verwischt werden. Aus Schröders Schule stammt denn auch das starre Festhalten an den Rollenfächern. Auf der Bühne musste man jedem Charakter sofort ansehen, ob er in das Fach des père noble oder des Intriguanten, der sentimentalen und der naiven Liebhaberin gehörte. Es sollte die allgemeine Gattung dargestellt werden, der dann einige bedeutende charakteristische Züge aufgeprägt werden durften. Schröder hatte sich hauptsächlich an Shakespeare gebildet, auf die Einführung Shakespeares in Deutschland folgten „Götz,“ „Die Räuber,“ die Sturm- und Drangperiode. In ihr begann der Realismus der Hamburger Schule seine Feinheit zu verlieren. Das unablässige Darstellen von säbelrasselnden Rittern, an der Menschheit verzweifelnden Räubern, von Charakteren, die sich in Lastern und Tugenden geradezu wälzten, konnte auf die Feinheit des Stiles nicht ohne Einfluss bleiben. Er geriet in Rohheit und Übertreibung, man suchte sich im Grässlichen, wie im Erhabenen bis zur Unmöglichkeit zu treiben.

(Schluss folgt.)

Goethe und Richard Wagner.

Von Prof. Dr. K. Landmann.

(Fortsetzung.)

Hatte Wagner im „Kunstwerk der Zukunft" und in „Oper und Drama" sich an eine Welt gewendet, die ihn nicht verstehen konnte, so richtete er die dritte Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde"*) an einen engeren Kreis, dessen Natur er in der Einleitung noch genauer bestimmte mit den Worten „an meine Freunde, die mich lieben". — Die „Mitteilung" ist zunächst eine weitere Ausführung und Fortsetzung der bis zum Jahre 1842 geführten „Autobiographischen Skizze" (Bd. I S. 4—31), insbesondere eine Entstehungsgeschichte der Dichtungen aus der ersten Periode. Und wir lassen uns gerne von dem Verfasser erzählen, wie er sich bei seinem Studium der Musik durch die „Pastoral-Symphonie" zu einem Schäferspiele veranlasst fühlte, das in dramatischer Beziehung wieder durch Goethes „Laune des Verliebten" angeregt war (S. [illegible]), wie er sich in Paris aus seinem tief unbefriedigten Innern zu retten suchte durch den schnellen Entwurf und die ebenso rasche Ausführung einer „Ouverture zu Goethes Faust", die eigentlich nur den ersten Satz einer grossen Faustsymphonie bilden sollte (S. [illegible]). Wir lesen auch gerne (S. [illegible]), wie er mit dem „Fliegenden Holländer" als einem Volksgedichte seine Laufbahn als Dichter beginnen lässt, und stimmen ihm bei, wenn er (S. [illegible]) „Die Meistersinger zu Nürnberg" mit Hans Sachs an der Spitze als die Stufe seines dichterischen Schaffens erkennt, auf der er mit dem grossen Verehrer des „teuren Meisters" verglichen werden kann, und auf der wir mit ihm und jenem die kräftigen Schlussworte der „Poetischen Sendung" ausrufen möchten, wie auch die Ausführungen über die notwendige Umgestaltung des Theaters (S. 304—310) den feurigen Kampfgenossen des Dichters erkennen lassen, der mit seinem „Vorspiel auf dem Theater" einen gleichen Notruf in die Welt gesandt hatte. Wichtiger aber als alles dies ist der Ausklang der „Mitteilung", der die neue Zeit ankündigt, die mit dem „Ring des Nibelungen" beginnen sollte. Nicht mehr der „Vatikanische Apollo" Anselm Feuerbachs (1833), der in „Oper und Drama" am Ziele der Laufbahn steht, ist des Wort-Tondichters Sehnsucht, sondern „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche" (S. 316), das ihm aus den läuternden Forschungen der Sagenkunde in Siegfried, „dem Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit" (S. 328), erstanden war. Und das ausführliche Schreiben, das Wagner am 20. November 1851 über die Geschichte des „Ring des Nibelungen" an Franz Liszt richtete (No. 67 des Briefwechsels), ist neben der „Mitteilung" ein litterar-historisches Dokument, um das die Goetheforscher, die den Spuren des „Faust" nachgehen, ihre Kollegen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas wohl beneiden könnten.

Wir müssen uns versagen, auf diesem Wege weiter zu gehen, da für uns eben Goethe in der ersten Reihe der Betrachtung steht. Und dabei begegnen wir zunächst den drei vorhin genannten Namen in einem Briefe Wagners an Liszt über die „Goethestiftung",**) in dem der Schreiber neben der hohen Verehrung für Goethe, die er nicht erst hier auszusprechen nötig hat, der gänzlichen Hoffnungslosigkeit Ausdruck giebt, die „das Verkommen unseres dichterischen Geistes" (S. 10) zu jener Zeit einflössen musste. Wie er aber überall auf Goethe und zumal auf den „Faust" zurückkommt, wenn die Hoffnung auf kommende bessere Zustände durch jene Verstimmung hindurchbricht, das zeigt ein „Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten".***) Dieser „Bericht" begründet nach Darlegung jener „Umstände" die Ansicht, dass nur ein deutscher Fürst als Helfer in dieser Not gedacht werden könne, und schliesst mit den Worten: „Wird dieser Fürst sich finden? — Im Anfang war die

*) Bd. IV, S. [illegible]—344.

**) Bd. V, S. 5—19, dat. Zürich, den 8. Mai 1851.

***) Bd. VI, S. 257—281, dat. Wien, 1867. — Der Druck des Textes für das „grössere Publikum" erfolgte im Anfang 1863.

That." — In Erwartung dieser That fühlt der Autor sich gedrungen, auf einen Anfang durch das Wort, und zwar recht eigentlich durch das Wort, ohne Ton, ja ohne Klang, eben nur das durch Typen hervorgebrachte Wort zu denken, indem er sich entschliesst, sein Gedicht als solches dem grösseren Publikum zu übergeben. „Gerate ich hiermit allerdings in Widerspruch mit meinem früheren Versuche, nur das Ganze, wozu die Musik und die scenische Aufführung eben unerlässlich, vorzuführen, so bekenne ich gern, durch Geduld und Erwartung endlich ermüdet zu sein. Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben, ja ich darf kaum hoffen, noch Musse und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein blosses dramatisches Gedicht, ein poetisches Litteraturprodukt der bücherlesenden Öffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Litterat legt den „Operntext" bei Seite, weil er nicht begreift, wie dieser Operntext komponiert werden solle. Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entschieden hat, verlangt die „That" — Die leider steht nicht in meiner Macht!"

Ich habe diese den „Wagnerianern" sehr wohl bekannten Worte vollständig herausgeschrieben, weil sie mit der „That" der Bayreuther Bühnenfestspiele vom Jahre 1876 eine Parallele bilden dürften zu dem Buchdrama „Faust" und den im Jahre 1810*) durch den Fürsten Radziwill begonnenen und bis heute fortgesetzten Bemühungen, den „Faust" als musikalisches Drama auf die Bühne zu bringen. — Wie wäre es wohl geworden, wenn Goethe auch „Wort-Tondichter" gewesen wäre?

Von den nun folgenden vier letzten Bänden der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" enthält der nächste zwei Briefe, die aus der noch vor 1862/63 liegenden Zeit herrühren, der eine an Hektor Berlioz gerichtet**), in dem er sich über die von dem deutschen Musikrezensenten Prof. Bischoff in Köln erfundene und auch in Frankreich üblich gewordene Bezeichnung seiner „Schule" als „Zukunftsmusik" („musique de l'avenir") beklagt, der andere, mit dieser Bezeichnung („—") abgedruckt***), an einen französischen Freund Fr. Villot als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung der Wagner'schen Opern. Aus letzterem mögen einige Stellen folgen, die zwar nichts Neues enthalten, immerhin aber die im „Kunstwerk der Zukunft" und in „Oper und Drama" niedergelegten Gedanken in neuer Form und aus neuen Gesichtspunkten wiederholen. So S. 91 ff. über den Weg, auf dem die Oper nach Deutschland gelangte, und über den Vorteil, den die romanischen Nationen Europas in dieser Hinsicht vor der germanischen hatten, während der Nachteil auf dieser Seite durch „die ganz eigentümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden grössten deutschen Dichter, Goethe und Schiller", zum Vorteil umschlug, ein Gedanke, den der Schreiber des Briefes sodann S. 94 ff. noch weiter begründet. — So namentlich die bedeutsame Stelle 102: „Voltaire, der theoretisch der ersten Ansicht (nämlich der der Gluckisten gegenüber den Piccinisten in Paris) geneigt war, sah dem konkreten Falle gegenüber sich doch wieder zu dem niederschlagenden Ausspruche genötigt: Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante. In Deutschland, wo, von Lessing zuerst angeregt, zwischen Schiller und Goethe das gleiche Problem, und zwar mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von der Oper, diskutiert wurde, bestätigte der letztere, Goethe, im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung ganz unwillkürlich den Ausspruch Voltaires: er selbst verfasste nämlich verschiedene Operntexte und, um sich auf das Niveau des Genres zu stellen, hielt er es für gut, in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so dass wir nur mit Bedauern diese höchst seichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können."†)

---

*) Mai 1810. Chor der Engel „Christ ist erstanden". Der grössere Teil kam erst 1835 zur Aufführung.

**) Bd. VII, S. 82—86, dat. Februar 1860.

***) Bd. VII, S. 87—147, dat. September 1860. — Die deutsche Übersetzung des Briefes wurde 1861 gedruckt.

†) Die Besprechung des zweiten Bandes der Goethebiographie von Bielschowsky wird uns Gelegenheit geben, auf diesen Punkt zurückzukommen.

Mit dem achten Bande beginnt die Reihe der Aufsätze aus der Zeit, da der Fürst gefunden war. Und wenn uns heute bei so manchem Jubelruf aus diesen Schriften tiefe Wehmut erfüllen oder auch nach anderer Seite ein gerechter Zorn ergreifen will, so möge uns das Bild Goethes und seines Fürsten, das im Lichte der Gegenwart auch ein anderes geworden ist, als es vor Jahrzehnten war, jene harmonische Stimmung verleihen, die jede Erscheinung aus dem Geiste ihrer Zeit zu erklären und von der höheren Warte der neuen Zeit zu überschauen gelehrt hat. So wird gleich der erste, auf Veranlassung König Ludwigs geschriebene Aufsatz „Über Staat und Religion"*) unsern vollen Beifall finden, und wir werden dem Autor gerne zustimmen, wenn er (S. 5) inbezug auf seine eigene politische Vergangenheit sagt: „Indem ich nach allen Richtungen diese Umbildung der ständischen und bürgerlichen einseitigen Tendenzen der Arbeit zu einer allen naheliegenden, universelleren Beschäftigung mir darzustellen suchte, ward ich mir andererseits bewusst, auf nichts unerhört Neues zu sinnen, sondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja selbst unseren grössten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir dies in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" antreffen." Und selbst der Einwand, dass Goethe die „Wanderjahre" als Greis geschrieben hat, wird uns nicht an einer gerechten Beurteilung des im Jahre 1849 noch jungen Mannes hindern, der immerhin als Kind seiner Zeit auf den Schultern einer vergangenen Kulturperiode gestanden. Noch freudiger aber wird uns der folgende Aufsatz „Deutsche Kunst und Deutsche Politik"**) anwehen. Und die hellen Worte: „Heil euch, Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blicke der französisch zivilisierten Menschheit erschlosset. Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest. Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings" gabst, der sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnenverlockung gegenüberstellt" (S. 40) und die etwas übertriebene Exklamation: „Gott weiss, wo und wie Goethe und Schiller verkommen wären, wenn der erstere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutschen Fürsten, das Weimarische Wunder, zum persönlichen Freunde gewonnen hätte und schliesslich in dieser Stellung auch für Schiller einigermassen hätte sorgen können" (S. 41) — sie erklären sich aus dem Hinweis auf die Schlacht bei Königgrätz, die „die Krone Preussen zum Erstaunen der Welt nach einem halben Jahrhundert" nach den vorher besprochenen Befreiungskriegen, gewonnen (S. 40). — Natürlich wendet sich die Betrachtung alsbald dem deutschen Theater zu. „Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der grosse Schiller zum schönsten Siege geführt. ... Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, so war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutschen Volksgeistes, durch die rechte Pflege ihrer Werke sich eine lange Blüte zu bereiten, der notwendig auch wieder die Natur durch Hervorbringung neuer Genies gefolgt wäre." Aber: „Den Erben Goethes und Schillers nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet, Rossini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen" (S. 43). So ist der Verfasser in seinem besten Fahrwasser, in dem die Namen Goethe und Schiller immer wieder als leuchtende Punkte auftauchen. Aber auch die bildende Kunst wird nicht vergessen. Und da kann er mit demselben Rechte wie dort den Ruhm Preussens das Lob der Ahnen seines jungen Königs singen: zunächst das Ludwigs I., der „die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust in Werken der plastischen Kunst feiern liess", aber auch das Maximilians II., der seine Aufmerksamkeit vorzüglich der Baukunst zuwandte, aber auch für deutsche Wissenschaft und Litteratur Sorge trug (S. 54 ff.). Dem Theater aber konnten beide nicht helfen. Es blieb „der dämonische Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten. ... Dieser

*) Bd. VIII, S. 3—29, dat. 1864.

**) Bd. VIII, S. 30—124. — Er erschien 1867 in der „Süddeutschen Presse", 1868 in selbständiger Ausgabe.

Abgrund war es, den der grosse Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen überbrückte, aus dessen Tiefe der ungeheure Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes, gleich zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen, an dessen weise ausgemessenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen Goethe den Tempel seiner Iphigenie aufbaute, Schiller den Gotteswunderbau seiner Jungfrau von Orleans pflanzte An diesen Abgrund traten die melodischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die klaffenden Wunden der Menschheit, hier schuf Mozart seine Meisterwerke, und hierhin sehnte sich ahnungsvoll Beethoven um dort erst seine höchste Kraft bewähren zu können. Aber an diesem Abgrunde, sobald die grossen heiligen Zauber von ihm weichen, tanzen auch die Furien der Gemeinheit, der niedrigsten Lüsternheit der scheusslichsten Leidenschaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendsten Behagens" (S. 60 f.).

Mein Zitatenschatz aus „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" würde sich über Gebühr ausdehnen müssen, wenn ich alle Stellen, in die die Namen Goethe und Schiller verwoben sind, herausschreiben wollte Ich beschränke mich deshalb des weiteren auf ganz kurze Hinweise Dahin gehört der „gallische Sprung" aus dem bekannten Schillerschen Distichon und das deutsche Tempo, das „Andante", das nun in einem prachtvollen Bilde ausgemalt wird (S. 76 f., dahin die Betrachtung über den viel umstrittenen Idealismus und Realismus bei Schiller und Goethe (S. 77 ff.), über Goethes Theaterleitung in Weimar und die deutsche und ehrliche Art, in der Iffland zu Berlin in gleicher Richtung wirkte, im Gegensatz zu dem vorher geschilderten Treiben des russischen Staatsrats August von Kotzebue (S. 84 f.). Dahin gehört auch die heitere Bemerkung über Goethes Klage ob der Verbesserung der Universitäten, die der Bühne das vortreffliche Material verdorbener Studenten entzöge, und über die Feier des hundertjährigen Geburtstages Goethes durch Gounods „Faust" wie auch Schillers „Tell" durch eine von „esclavage" und „liberté" triefende Oper Rossinis illustriert wurde (S. 86 ff.). Nicht weniger beachtenswert sind die folgenden Ausführungen über das Litteraturdrama (S. 93 ff., sowie über das Verhalten der Schule zum Theater und über den Streit zwischen Schule und Kirche, aus denen noch das eine Zitat gestattet werden möge „Einen Sinn welcher den Vertretern der katholischen Interessen sehr wohl zur Beachtung empfohlen werden dürfte, hat es gewiss nicht minder, wenn das neuerdings zum Kanon erhobene Dogma der unbefleckten Empfängnis manch frivoles Witzwort in der französischen und italienischen Presse hervorrief, dagegen der grösste deutsche Dichter sein grösstes Gedicht mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchsten Ideales des fleckenlos Reinen beschloss" (S. 101), sowie der Hinweis auf das gleich folgende Zitat Wagners aus Goethes „Wanderjahren" die Stelle steht Buch II K. 2 geg Ende), wozu auch noch die weiteren Worte zu ziehen sind „Die angeführten Worte Goethes rühren aber nicht von dem Protestanten, sondern von dem Deutschen her." (Schluss folgt

Leipziger Kunstwoche.

Neues Theater. (Freitag, 8. Januar) Zum erstenmale „Ullranda", Drama in 1 Akt von Carmen Sylva An Stelle des ursprünglich auf den 8. Januar angesetzten Wildenbruchschen „Kaiser Heinrich" brachte unser Schauspiel einstweilen das neue einaktige Drama „Ullranda" von der rumänischen Dichterkönigin Carmen Sylva zur Aufführung Das in jeder Hinsicht hervorragende Werk musste leider bei unserm Publikum auf ein absolut mangelndes Verständnis stossen und hatte daher nur einen Achtungserfolg Die durch schlichte Grösse und Einfachheit sich auszeichnende Handlung ist in die germanische Vorzeit verlegt wir befinden uns am Strande der Nordsee Germanische Frauen harren am Lande der Heimkehr ihrer von einem kriegerischen Zuge über das Meer heimkehrenden Männer Sie haben die schönste aus ihrer Mitte, die Jungfrau Ullranda demjenigen Helden als Preis und zur Gattin bestimmt der als der Sieger, der Tapferste unter allen zurückkehren wird. Ullranda fleht zu den Göttern, es möge dieses glückliche Los den von ihr geliebten Recken Arbogast treffen. Statt seiner muss sie aber alsbald den finsteren, gewaltthätigen Wodmor im Triumph heimkehren sehen, und,

um das Mass ihrer Leiden zu füllen. Arbogast, der sich auf dem Kriegszuge einer Auflehnung gegen den Führer schuldig gemacht hatte [illegible] und wegen seines Vergehens dem Tode verfallen [illegible] Augen [illegible] [illegible]

[illegible]

Man sieht, die Tragik des Dramas [illegible] Wucht [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] während aus der Zahl der übrigen weniger hervortretenden Mitwirkenden noch die [illegible] Blondine des Frl. Müller zu nennen ist, die zu dem heitigen und gelungenen [illegible]

[illegible]

Curt Adams.

Bücherbesprechungen.

Dichter und Frauen. [illegible]

[illegible]

[illegible] er Gattinnen, Charlotte v[illegible]

[illegible]

[illegible]

händler Moritz Veit. Unter Benutzung eines reichen, bisher unverwerteten handschriftlichen Materials hat uns Geiger, ohne ein abgerundetes Lebens- und Charakterbild zu beabsichtigen, in ihm einen ausgezeichneten, vielseitig gebildeten, edlen Menschen vorgestellt. Wir lernen ihn in seinem Verkehr mit Bettina von Arnim zunächst als thätigen und gewissenhaften Geschäftsmann kennen, vor allem bei der Gesamtausgabe von Arnims Schriften, dann als Freund des unglücklichen Heinrich Stieglitz, über dessen heldenmütige Gattin die wertvollsten Aufschlüsse gegeben werden, endlich als Verleger und Freund zugleich in seinem Verhältnis zu Leopold Schefer. Auch der feurige Shakespeare-Kritiker, Karl Werder, kommt im letzten dieser Abschnitte zum Wort.

Die drei letzten Aufsätze könnte man wohl am besten unter dem Titel „Charakteristiken" zusammenfassen. Sie führen uns in unser eigenes Jahrhundert, stellen uns Personen vor Augen, von denen die beiden letzten erst vor wenigen Jahren die Augen geschlossen haben, und wie Geiger mit einem Aufsatz aus der italienischen Litteratur und Kunstgeschichte begann, so bricht er mit dem Bilde eines Franzosen ab, Guy de Maupassant. So klar aber sein Urteil über Fanny Lewald ist so sorgsam er bei ihrer Charakterisierung das Für und Wider abwägt, meines Erachtens ist der Aufsatz über Otto Ludwig wertvoller als jener. Denn hier ist es interessant zu sehen, wie Geiger in wesentlichen Punkten von dem landläufigen Urteil über die Werke des Dichters abweicht, und wie er diese Abweichung begründet. Es sei gern wiederholt Geigers Buch ist ein wertvolles Buch, und es ist ihm zu wünschen, dass es ihm nicht geschehe, wie sein Verfasser von den Werken der Günderode erzählt „sie wurden nicht neu aufgelegt."

Dr. Hans Zimmer.

Herbstlied.

An der Mühl', im Wiesengrunde,
Einst das Bächlein lieblich rauscht',
Ihrem Sang, ach! manche Stunde
Andachtsvoll ich hab' gelauscht
In der Zeit des Mai'n
Träumend so allein.

Zu dem Sang, dem murmelnd leisen,
Der entzückt das staunend' Ohr,
Schmettert' auf den grünen Reisen,
Froh, im Tann, der Vöglein Chor
Holde Melodei'n
Mir ins Herz hinein.

Blütenschnee prangt, welche Wonne,
Rings auf Bäumen, dicht belaubt,
Blütenduft und Licht und Sonne
Um und über meinem Haupt,
Und zwei Äugelein
Strahlten Sonnenschein.

Damals, o der sel'gen Tage!
Ruht' ein Zauber über ihr —
Mit des Bächleins Wellenschlage
Lust und Hoffnung wogt' in mir,
Glückes Widerschein
Sah die Mühle, klein — — —

Heute dichte Nebel steigen
Aus dem Moorgrund düster auf;
Räderwerk und Vöglein schweigen,
Bächlein ward gehemmt im Lauf,
Sollte nicht mehr sein
Ihr getreu' Wardein.

Und der Nebel sich belebt
Zur Gestalt, noch einmal, weiss
Doch sie flieht, wie Lenz entschwebet,
Lässt den Schmerz nur, brennend heiss,
Zog ins Herzelein
Erst die Trauer ein.

Jugendtraum rauscht bald von dannen
Mit dem Bächlein windesschnell!
Jugendtraum, wohin? — Von wannen? —
Dass sein Flug so windesschnell!
Im Erinnern sein
Bann' ich ihn allein.

M. Hardenberg.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Ossip Schnirlin, ein junger Russe, der seine ersten Studien am Leipziger Konservatorium machte, später bei Jos. Joachim weiter studierte und jetzt Violin-Lehrer am Sternschen Konservatorium ist, liess sich im Saal Bechstein zum erstenmale hören. Es fehlt ihm an der künstlerischen Vollendung noch manches, doch ist seine Technik schon soweit entwickelt, dass er sich an so überaus schwere Stücke, wie den ersten Satz aus dem Violin-Konzert von Tschaikowsky und Schuberts Rondo brillant heranwagen konnte.

— Muriel Elliot, eine junge, ausgezeichnete Klavierspielerin, spielte in der Singakademie unter anderem ein technisch ausserordentlich schweres, sonst aber herzlich langweiliges Klavier-Konzert von Stavenhagen, das der Komponist selbst dirigierte. Das Werk ist melodienarm und zerfahren und nur durch originelle Instrumentation einigermassen interessant.

— Tschaikowskys symphonie pathétique erlebte im Symphonie-Konzert der Kgl. Kapelle unter Weingartners Leitung eine vollendete Wiedergabe. Nicht mit Unrecht wird dieses herrliche Werk nun endlich regelmässig in die Programms aller grösseren Orchesterkonzerte aufgenommen. — Ein Händelsches Konzert für Bläserchor mit Begleitung des Streichorchesters, das nebenbei gesagt zu stark besetzt war, folgte der Tschaikowskyschen Symphonie.

— Lieder von Moritz Mayer-Mahrs sang Frau Amalie Joachim in einem Konzert, das sie mit dem Komponisten und Herrn Florian Zajic in der Singakademie veranstaltet hatte. Eins der Lieder „Agnes“ nach Henrik Ibsens Gedicht ist besonders hübsch und erwähnenswert, ein anderes „Vöglein im Fliederbusch“ gefiel mir weniger, wurde aber vom Publikum wiederholt verlangt.

— Paula Szalit, eine 10jährige Pianistin aus Wien, erregte berechtigtes Aufsehen. Was sie für ihr Alter leistet, ist hervorragend. Die Technik ist vorzüglich entwickelt, ihre beinahe männliche Kraft und ihre selbständige Auffassung lassen für die Zukunft der jungen Künstlerin viel hoffen. Auch eigene Kompositionen, stark von Chopinschem und Schumannschem Geiste beeinflusst, trug sie vor. Ihre hübsche Erscheinung und ihr unbefangenes Auftreten erwarben ihr die besondere Gunst des Publikums.

Frankfurt a. M. Als Novität brachte das sechste Freitags-Museums-Konzert die zweite Symphonie in H-moll von A. Borodin. Dieselbe, von Herrn Kapellmeister Kogel aufs sorgfältigste vorbereitet, begegnete allseitigem Interesse und fand nach jedem Satze die freundlichste Aufnahme. Ein Larghetto aus der fünften Symphonie von Spohr, Beethovens Coriolan- und Wagners Holländer-Ouverture vervollständigten den orchestralen Teil. Unter, nach jeder Nummer sich steigerndem Erfolge, sang Herr Dr. F. Kraus aus Wien eine Arie von Händel, sowie Lieder von Schubert und Brahms. Das unsagbar weiche Bassbaritonorgan dieses herrlichen Sängers gelangte namentlich in den Schubertschen Gesängen zu prachtvollster Geltung. E. N.

Theater (Oper).

Dresden. Schjelderups Musikdrama „Der Liebe Macht“ gelangt Anfang Februar am hiesigen Hoftheater mit den Damen Malten und Chavanne und den Herren Perron und Bruns in den Hauptrollen zur ersten Aufführung.

Der Heldentenor [illegible] gastierte [illegible] am Hoftheater als „Lohengrin“ mit [illegible] Erfolge. Ein Engagement des Künstlers erscheint [illegible] ausgeschlossen.

[illegible] komische Oper von [illegible] soll hier zur Aufführung angenommen worden sein.

Amsterdam. [illegible] gelangte Wagners Musikdrama „Die Walküre“ mit [illegible] [illegible] Siegmund und [illegible] Wotan [illegible].

Darmstadt. [illegible] Offenbachs phantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen“ zur [illegible] Aufführung. [illegible]

Darmstadt. [illegible]

Frankfurt. [illegible] Musikdrama [illegible] hatte bei seiner [illegible] im [illegible] Opernhaus einen durchschlagenden Erfolg.

Gotha. [illegible] hatte auch am hiesigen Hoftheater einen starken Erfolg. [illegible] Herzog [illegible] dem anwesenden Komponisten das [illegible] für Kunst und Wissenschaft.

Köln. Die [illegible] des Stadttheaters hat August Bungerts Musikdrama „Die Heimkehr des Odysseus“ zur Aufführung angenommen.

Paris. Die Aufführung der Hauptszenen aus Wagners „Meistersingern“ durch den „Verein zur Verbreitung fremder Sprachen“ erzielte hier einen bedeutenden Erfolg.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Ein neues Werk „Der [illegible]“, Schauspiel in drei Akten von Rudolf [illegible], gelangte am „Berliner Theater“ zur ersten Aufführung. Die Novität, welche die gegenwärtig so brennende, der Lösung noch harrende [illegible] zur Thema hat, fand eine freundliche Aufnahme.

— Die neue Direktion des Residenztheaters Theodor Brandt wird die nächste Spielzeit im September mit einer Aufführung der französischen Lustspielnovität „Sascha“ eröffnen.

— Das kgl. Schauspielhaus brachte Friedrich Hebbels Tragödie „Genoveva“ zur ersten Aufführung.

Halle. Am hiesigen Stadttheater absolvierte vorige Woche der ausgezeichnete Komiker Herr William Büller ein mehrabendliches Gastspiel.

Hamburg. Leo Ebermanns „Athenerin“ erzielte auch am hiesigen Stadttheater, gleich wie kürzlich in Wien und Meiningen, einen starken Erfolg.

Magdeburg. Ein modernes dreiaktiges Drama „Entehrt“ von Gustav Jöhe ging am Stadttheater mit starkem äusseren Erfolge in Scene. Die Kritik verhält sich der Novität gegenüber ziemlich ablehnend.

Weimar. Das hiesige Hoftheater brachte vorige Woche Sudermanns „Morituri“ unter lebhaftem Erfolg zur erstmaligen Darstellung.

Wien. Ludwig Ganghofers Schauspiel „Meerleuchten“ hatte am „Deutschen Volkstheater“ einen bedeutenden Erfolg. Der anwesende Dichter wurde lebhaft gerufen.

Personalien.

Frl. **Agathe Barsescu** hat sich, wie Wiener Blätter mitzuteilen in der Lage sind, dem Frankfurter Stadttheater verpflichtet.

Direktor **Jahn** vom Hoftheater in Wien hat sein Entlassungsgesuch eingereicht, vorläufig aber nur einen längeren Krankheitsurlaub erhalten.

Die geniale Sängerin **Ada Adiny** gastierte kürzlich als „Isolde“ und „Traviata“ mit immensem Erfolge in Breslau.

Wie aus Dresden verlautet, beabsichtigt der Kammersänger Herr **Karl Scheidemantel** nach Ablauf seines Kontraktes an der dortigen Hofbühne sich ausschliesslich dem Konzertgesang zu widmen.

Der Heldentenor **Hermann Winkelmann** in Wien erhielt den ehrenvollen Antrag in den Monaten Mai, Juni und Juli an der Coventgarden-Oper in London zu gastieren.

Lola Beeth gastierte kürzlich an der Münchener Hofoper als Desdemona und Frau Fluth mit bedeutendem Erfolg.

Herr **F. A. Geissler**, unser geschätzter früherer Mitarbeiter, hat einen ehrenvollen Ruf des „Badeblatts“ in Baden-Baden, die Nachfolgerschaft Richard Pohls als Redakteur und Kritiker anzutreten, abgelehnt mit Rücksicht auf seine Verbindlichkeiten gegen den Verlag der „Dresdner Kunst“, A. W. Rost.

Otto Hieber, Hofkapellmeister und Professor an der Münchener Akademie der Tonkunst, ist [illegible] gestorben.

Herr Oberregisseur **Grünberger** soll einer Mitteilung aus Prag zufolge vollständig wiederhergestellt sein und im Herbst ein Engagement am dortigen „Deutschen Landestheater“ antreten.

Frau **Babette Devrient-Reinhold** vom Wiener Burgtheater hat um ihre Entlassung nachgesucht, wie verlautet wegen anhaltender Zurücksetzung und Nichtbeschäftigung.

Herr Dr. **Felix Kraus** aus Wien veranstaltet in Leipzig am [illegible] Januar einen eigenen Liederabend, der bei der allseitig anerkannten Meisterschaft des so schnell beliebt gewordenen Künstlers eine Reihe der edelsten Genüsse verspricht.

Am vorletzten Sonntag gastierte Frau **Felicia Kaschowska**, die Primadonna der Leipziger Oper, als Senta am Altenburger Hoftheater. Die dortige Kritik spricht sich über die Leistung der Künstlerin sehr anerkennend aus. Den Holländer sang zum erstenmale Herr Wunschmann. — Bescheidene Leute, die braven Altenburger!

Der langjährige frühere Direktor der Grossen Oper, **Halanzier**, ist in Paris gestorben. Er war selbst Schauspieler gewesen von seinem vierten Lebensjahre an, sagen seine Biographen, und hatte als solcher die Erfahrung erworben, die ihm später zu statten kam. Zur Zeit seiner Leitung brannte die alte Oper in der Rue Le Peletier ab und bezog die Académie de Musique das schon damals im Ausbau begriffene neue Gebäude, dessen monumentale Treppe Halanzier scherzweise „das schönste Werk seines Repertoires“ nannte.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 17.

Die Redenden Künste

(Leipziger Konzertsaal)

CASPARI

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann Konzertsänger (Tenor) Dresden-A. Ostraallee 23.	Josephine Gerwing Violin-Virtuosin. Berlin S. W., Lindenstr. 107. Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.	Catharina Bimdars. Konzertsängerin und Gesanglehrerin. Berlin W., Culmstr. 36, II an der Bülowstrasse. Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.	Milly Mehlig-Zierold Koloratursängerin Carl Zierold Violinvirtuos Dresden, Blasewitzerstr. 36 empf. sich für Mitw. in Konz.	Emile Sauret London, N.-W 4 Loudoun Road. St. John's Wood
Georg Ritter, Tenor Konzert- u. Oratoriensänger früher in Berlin, jetzt in Dresden, Pragerstr. 38.	Gesangsschule Herrmann München, Odeonplatz 6/II. Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.		Frau E. Bange-Oeser Gesanglehrerin Leipzig, Promenadenstr. 27b.	Anna Heinig Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Leipzig, Hohestr. 26 b, I
Margarethe Petersen Konzertsängerin, Mezzosopran. Berlin W., Potsdamer Str. 123. Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.		Marie Unger-Haupt Gesanglehrerin Leipzig, Löhrstrasse 19.	Alfred Krasselt Violinist Konzertmeister der Kaim-Konzerte München.	Clara Polscher Mezzosopran und Sopran. Leipzig, Kohlgasse 4
Bruno Eichhorn Gesanglehrer LEIPZIG	Johanna Dietz Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Frankfurt a. M., Alte Mainzergasse 41 Konz.-Vertr.: Südd. Konzertdirection München	Ludwig Laudoeck Violinist Leipzig, Dufourstr. 7, II, Neues Repertoirestück Konzert von Julius ? Major	Marie Habermehl Konzert- und Oratoriensängerin (Alt) Leipzig, Schletterstr. 1.	Anna Münch Konzert- und Oratoriensängerin. Frankfurt a. M., Gaudenstr. 5. Vertreter: H. Wolff, Berlin.
Friedrich Grützmacher Violoncello. Köln, Hohenzollernring 66. Konzert-Vertretung: H. Wolff, Berlin.	Hermann Durra Spez.: Lehrer für Gesang, ... Unterricht ... Klavier und Musik-Theorie Leipzig, Waldstr. 58.	Elisabeth Gerasch Konzertsängerin u. Gesanglehrerin ... partere ... Berlin W., ...strasse 6, III	Ernst Schneider Konzertsänger (Bariton) Leipzig, ...	Hans Rosenmeyer Akademie der Tonkunst Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge Oratorien- und Konzertsängerin (Sopran), Wittenberg (Bez. Halle) ...therstrasse 9.	Gustav Borchers Konzertsänger und Gesanglehrer Leipzig, Hohestr. 49.	Alexander Siloti Pianist Antwerpen, 244, longue rue d'Argile	Dr. Victor Schweizer Leipzig Hospitalstr. 2, I	Emma Sperling Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran), Leipzig, Dörrienstr. 13
Anna Schimon-Regan Lehrerin für Sologesang an der Königl. Akademie der Tonkunst. München, Jägerstr. 8 III.	Sofie Schultz Konzert- u. Kirchensängerin. Gesang- und Musiklehrerin. Braunschweig, Leopoldstrasse 28.	Hugo Schlemüller Violoncellist München.	Frau Martha Hohlfeld Konzert- und Oratoriensängerin (hoher Sopran) Leipzig, Jacobstr. 6, pt.	Prof. Hermann Gens Komponist und Pianist erbittet Offerten zur Mitwirkung in Konzerten nach Berlin W., Courbièrestrasse 5
	Mathilde Haas Konzert- und Oratoriensängerin (Alt) Mainz, Rheinallee.	Anton Foerster Pianist BERLIN	Marie Laube Concertsängerin und Gesanglehrerin Leipzig, Kötzschauerstr. 12, I.	
Fritz Spahr Violinvirtuos Leipzig, Johannesplatz 12, III.	Louise Ottermann (Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Orator. u. Lied Dresden-A., ... Konzert-Vertretung: Hermann Wolff, Berlin.	Elisabeth Horsbach Unterricht in Klavierspiel u. Theorie Leipzig, Lessingstrasse 9. III.	Frau Auguste Böhme-Köhler Gesanglehrerin Leipzig, Nürnbergerstrasse 4.	Mathilde Vaeth Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Adresse: Pforzheim, Schulberg.
Luise Geller Alt und Mezzosopran. (Oper, Konzert und Oratorien.) Magdeburg, Moltkestr. 7. Konz.-Vertr.: Eugen Stern, Berlin W., Magdeburgerstr. 7.	Frau E. Lorenz-Witzmann Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof. LEIPZIG, Waldstrasse 49, II.		Johannes Snoer Harfenist am Theater und Gewandhaus-Orchester Lehrer für Harfe Leipzig, ... 3 ... Harfen sind leihweise zu haben	Antonie Bloem Oratorien- und Liedersängerin (Alt). Wiesbaden, Grosse Burgstrasse 7
Anna Stephan ... Sopran ... ... Alt und Mezzosopran. Berlin W., Königin Augustastr. 16. Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.	Cäcilie Kloppenburg Konzert- u. Oratoriensängerin. Alt und Mezzosopran. Konzert-Vertr.: H. Wolff, Berlin W., ... Karlsbad Frankfurt a. M., Hammerweg 2, I.	Amadeus Nestler Pianist ... gasse 16, II Partienstudium und Gesangsbegleitung.	Frau Dr. Marka Pauli Konzertsängerin — Magdeburg — Augustastrasse 31	Johannes Cotta Hofschauspieler, ferner erteilt dramatischen und Deklamations-Unterricht Altenburg S. A. Querstr. 21
Frau Dr. Paula Gierke. Konzertsängerin und Gesanglehrerin. Berlin W., Potsdamer 122c, Gartenhaus III.	Amélie Gmür-Harloff Konzert- und Oratoriensängerin (hoher Sopran). Weimar, Grunstedterstr. 21.	Lilli Marsala Sopran. Konz.- u. Oratoriensängerin. Gesanglehrerin. Berlin W., Neue Winterfeldstr. 10, II. Konz.-Vertr.: ...	Cl. Strauss-Kurzwelly Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Gesanglehrerin Leipzig, ... part.	Elisabeth Paleit Konzertsängerin (Alt u. Mezzosopran). Wiesbaden. Vertr.: Eugen Stern, Berlin.

Leipzig, den 30 Januar.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½–12½ Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zwei gespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No 1973.

Heft 17.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Liederabend von Raimund von Zur-Mühlen (Krystallpalast, 15. Januar 1897). Ich hatte an dieser Stelle bereits die Gelegenheit, über die Charakteristik dieses ausgezeichneten Tenors zu schreiben. Was mich jedoch wiederum zwingt, neues von ihm zu melden, ist eben jenes Neue, was wir bei der Betrachtung wahrer Kunstwerke bemerken. Denn so viel steht ausser jedem Zweifel, dass trotz allem Raffinement und Unvollkommenheit der Stimmbildung Raimund von Zur Mühlen eine ganz aparte Erscheinung unserer Konzertsängerwelt bildet. Sein Programm ist in dem Grundriss klassisch zu nennen, es verrät eine seltene Vielseitigkeit, indem der Künstler dem pikanten und leichtsinnigen Stil der Franzosen ebenso gerecht wird wie dem tiefsinnigen eines Schubert, Brahms und Bach. Dabei ist die Ausarbeitung die denkbar subtilste — da ist der Rhythmus lebendig ohne sich zu überhasten. Steigerungen im Affekt, wie man sie nie bislang vernommen ich erinnere hier an die mir unvergessliche Wiedergabe von Schumanns Geisternähe sinnvolles Verteilen von Licht und Schatten, so dass das Lied von Schubert Platen „Du liebst mich nicht“ in seiner ewigen Wiederholung geradezu erschütternd wirkte.

Raimund von Zur Mühlen scheint mir der einzige Künstler unter dem Gros unserer heutigen Sänger zu sein, der überhaupt nach einer Methode singt, und zwar nach einer keineswegs falschen. Nur ist dieses methodische Singen nicht durchgebildet, es ist daher unreife Ware und die schmeckt bekanntlich meist bitter. Von Zur Mühlen ist ferner eben durch jenes methodische Singen der einzige Konzertsänger, der eine geradezu mustergültige Aussprache besitzt, dessen Wert jedoch mehr in der Deutlichkeit denn in der Plastik beruht, und er liefert den — bislang nur in der Theorie behaupteten — praktischen Beweis, wie man mit verschlossenem Munde grosse und runde Töne, verbunden mit sehr deutlicher Aussprache, zu bilden vermag. Freilich da der Sänger leider diesen richtigen Weg nicht weiter bis zum Ziele verfolgt, treten Mängel auf, die der schnell urteilende Laie und der noch schneller urteilende Minutenrecensent für ungeheuerlich hinstellt, die aber gar nicht den bedrohlichen Charakter in sich haben, den sie scheinbar zeigen. So hat man bei diesem Singen mit „geschlossener Mundstellung“ den Eindruck des „Zwischendiezähnesingens“, ferner klingt Höhe wie Tiefe trotz ihres Volumens mühsam, und dem Atem haftet in seiner sehr richtigen Führung etwas schwindsüchtiges an. Alles Dinge, die man bei einer in der Entwickelung begriffenen und dem Studium angehörigen Stimme als etwas Natürliches annimmt, die jedoch zu tadeln sind, wenn sie bei einem so hochbegabten Künstler wie Raimund von Zur Mühlen in den Vordergrund treten. Die Kunst verlangt keine halbe Technik.

Wenige Tage nach diesem Liederabend gastierte der grösste Tenor Deutschlands, Emil Götze, im Neuen Theater. O Himmel, welch ein Meer von Unterschied! Man muss von Zur Mühlen und Emil Götze gehört haben — und „der Rest ist Schweigen“.

George Armin.

Neues Theater. (17. Januar.) „Die Hugenotten“. Als Valentine in Meyerbeers „Hugenotten“ stellte sich uns ein Gast aus Mannheim, Frl. Heindl, vor und zwar, wie verlautet, zwecks eines eventuellen Engagements. Ich halte die Partie der Valentine

[illegible] durchaus [illegible] [illegible] Sängerin [illegible] zu können. [illegible] [illegible], gutturaler Beiklang [illegible] [illegible] Fr. [illegible] [illegible]

[illegible]

Hemmert Meyer-Konzerte. 1. Abend [illegible] [illegible] Beethovens [illegible] [illegible] [illegible] Überhaupt neigen die Künst[illegible] [illegible] zur Aufführung gelangt.

[illegible]

V. Philharmonisches Konzert [illegible] [illegible]anuar 1897). Unter den denkbar günstigsten [illegible] [illegible]

Mit der sehr [illegible] Aufnahme [illegible] [illegible]

Der zweite Solist des Abends war der allbeliebte und hier bestens bekannte Hof-Konzertmeister Alfred Krasselt aus Weimar. Bei seinem vorjährigen Auftreten noch nicht vollständig gereift, er spielte das schwierige Violinkonzert von R. Strauss, steht er jetzt als fertiger Künstler auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit und riss [illegible] auch gestern Abend [illegible] seinem [illegible] Spiel die Begeisterten [illegible] mit fort. Glänzende solide Technik, ein [illegible] warmer Ton und künstlerisches Temperament und Empfindung sind die Grundpfeiler seines Könnens. [illegible] mit Beifall begrüsst spielte er das zweite Violinkonzert [illegible] von H. Wieniawski und errang sich mit jedem Satze neue Triumphe. Als Solostücke hatte er sich gewählt die Romanze [illegible] von J. Svendsen [illegible] Komposition [illegible] kannte Komposition [illegible] das Publikum zu hellem [illegible]. Bei der Zugabe „Wiegenlied“ [illegible] von Mozart [illegible] der jugendliche Künstler meisterhaft behandelte.

Den [illegible] Teil des Konzertes bildete die Symphonie fantastique von H. Berlioz, über die [illegible] dass wir [illegible] keine Worte darüber [illegible] das beste Zeugnis [illegible] Satz [illegible] Zuhörer [illegible]. Th. Neumann.

Neues Theater. [illegible] „Der Prophet“, [illegible] Meyerbeers mir sehr wenig sympathischen [illegible] Emil Götze [illegible] Sänger [illegible] „Walküre“ [illegible] Zeit [illegible]. [illegible]

XIII. Gewandhauskonzert. [illegible] Januar. Brahms [illegible] Mahler [illegible] die Brahms [illegible] Gustav Mahler [illegible] Hofkapellmeister [illegible] Wiener Hofoper [illegible] Gustav Mahler [illegible] die Kritik [illegible] Gustav Mahler [illegible] Gewandhauspublikum [illegible] Menuettsatz der [illegible] Symphonie [illegible] Gedankenblüten, die nur selten unter einer farbenprächtigen Orchestration versteckt werden, spenden ihren

Reiz auch ohne, dass man lange nach ihnen zu suchen braucht. Eine der Mahlerschen Natur sonst fremde Offenherzigkeit bringt uns die Blumenerzählung nahe und sichert ihr dauernden Erfolg. Eine allgemeine Anerkennung der symphonischen Werke Mahlers erscheint nur noch als eine Frage der Zeit. — Die dritte, gewaltigste und umfangreichste Orchesternummer bildete Tschaikowskys E-moll-Symphonie, die mit ihrem gigantischen Ringen und Toben, ihrer feurig wilden Romantik und brutalen slavischen Leidenschaft einen tiefgehenden Eindruck wachrief. — Als Solistin trat Frl. Sophie Jaffé aus Paris auf, wieder eine Ausländerin! Ist denn der deutsche Virtuosenhimmel entvölkert? Müssen wir immer wieder mit ausländischem Wachstum gefüttert werden? Wo bleibt nun „Ehr und echte Art“, wenn nicht einmal das vornehmste Konzertinstitut der nationalsten Stadt des Reichs der Ausländerei entbehren kann? Dazu ist Frl. Jaffé nicht einmal ein Stern allererster Grösse. Sie ist eine Geigerin, deren Vorzüge zwar sofort ins Auge fallen: graziöse Geschmeidigkeit, virtuose Fingerfertigkeit und kindliches Temperament, aber ohne grossen Ton, ohne grosse Seele, ohne himmelstürmende Leidenschaft, nicht begeistert und nicht begeisternd, klein und kleinlich, wie die Wahl ihrer Gaben: Vieuxtemps, A-moll-Konzert, Rubinstein, Romanze, und Wieniawski, Souvenir de Moscou. Mit einer slavischen Zugabe bedankte sie sich für gedankenlos gewohnheitsmässig gespendeten Beifall.

Otto Sonne.

Neues Theater. (22. Januar.) „Fidelio.“ In der Rolle der Leonore in Beethovens „Fidelio“ setzte Frl. Heindl aus Mannheim ihr Gastspiel fort. Ihr Organ erwies sich in der Arie und der Kerkerscene diesmal leider als zu schwach und besonders in der Höhe zu unzureichend. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als Frl. Heindl, besonders nach der darstellerischen Seite hin mit ihrem Fidelio ganz hervorragendes leistete. Sie betont in der Darstellung nicht so sehr das heldenmutige wie das liebende Weib und überraschte im Gesang und Dialog durch eine Fülle zum Teil vortrefflicher und feinsinniger Nüancen. In der ersten Hälfte des zweiten Aktes störte die auffällige musikalische Unsicherheit der Sängerin, die im Duett mit Florestan beinahe zu einer kleinen Katastrophe geführt hätte. Trotz aller Sympathien, die ich Frl. Heindl als Sängerin wie Darstellerin entgegenbringe, glaube ich nicht, dass ihr Organ für das Leipziger Stadttheater zur Verkörperung hochdramatischer Partien ausreichen wird, und halte daher auch ein Engagement der Dame für inopportun.

Robert West.

Herakles.

Oratorium von G. F. Händel in der Einrichtung Fr. Chrysanders (aufgeführt in einem Extrakonzert des Liszt-Vereins am 17. Januar in der Alberthalle zu Leipzig).

Von Otto Sonne.

Während die Aufführungen von „Debora“ und „Herakles“ auf dem Mainzer Musikfeste 1895 ohne tiefgehende Wirkung blieben, hat „Debora“, als sie sich im Chrysanderschen Gewand am 18. Oktober 1896 in Leipzig vorstellte, lebhafteste Anerkennung gefunden. Die Stimmen, die Chrysanders lebenspendende Reform der Händelschen Werke rückhaltslos anerkannten, übertönten die kleine Anzahl missgünstiger Neidlinge, die dem Bergedorfer Händelforscher nicht den wohlverdienten Ruhmeskranz gönnen wollten. Was nützt es der Kunst, wenn Händels dramatische Bedeutung von einzelnen hervorragenden Geistern erkannt ist? Die Heroen der Tonkunst haben den Meister von je zu würdigen gewusst. Haydn nannte ihn den Vater der deutschen Meister, Gluck hatte sein Bildnis über seinem Bette hängen, um sich jeden Morgen an seinem Vorbilde begeistern zu können. Mozart machte bei jeder Gelegenheit für ihn Propaganda, und wer kennt nicht das Wort, das der grösste der Grossen, Beethoven, auf dem Sterbebette, mit der Hand nach Händels Werken deutend sprach: „Das ist das Wahre!“ — Wie tief der eminente dramatische Kern der Händelschen Werke unter den bald dilettantisch-leichtsinnigen, bald pedantisch kurzsichtigen Fabrikaten früherer Händel-Bearbeiter begraben war, beweist neben der ablehnenden Haltung, die Richard Wagner zu dem Altmeister einnimmt (vergl. u. a. Ges. Schr. IX, 282), besonders deutlich das Urteil Bülows. In seinen Briefen

und Schriften* äussert er sich gelegentlich einer Besprechung von Liszts „Heiliger Elisabeth" sehr mitleidig über die Händelschen Oratorien, über die die grosse Richterin und Nachrichterin Zeit bereits ein ziemlich klares Urteil gesprochen habe. „Die Werke Händels halten sich allerdings noch durch die Macht ihrer teilweise genialen Musik, aber abgesehen von dem stählenden Eindruck, mit welchem Händelsche Chöre eine energische Natur erfüllen, wird keiner, kein Unbefangener, sich die Nichtbefriedigung verhehlen können, welche dieses ‹Genre› des Oratoriums in dem, nach dem vollen Genuss eines Kunstwerkes dürstenden Gefühle zurücklässt. Den Grund hiervon bezeichnen wir als in der dilettantischen, zwitterartigen Form des Ganzen gelegen." Noch klarer und unbefangener äussert sich Eduard Hanslick über Händel, wenn er gelegentlich einer Aufführung der „Athalia" (Wien, 1876) an den Ausspruch Hillers: „Händel war ein Manierist, ein grossartiges, gewaltiges Genie, und dennoch ein Manierist" anknüpfend schreibt: „Die Sologesänge wirkten meist befremdend durch ihre veraltete steife Form und ihren stereotypen seelenlosen Passagenschmuck. In Arien und Duetten hat sich Händel den hergebrachten Formen und dem Geschmacke seines Publikums willig gefügt — wir, die wir seither von mehreren Bäumen der Erkenntnis, wie Mozart und Beethoven, stark gegessen haben, finden uns von jener Zeit und jenem Geschmack durch eine breite Kluft getrennt. Die zarteren Saiten des Gemütes werden von Händel selten berührt, und die Art, wie er es thut, findet nur ein schwaches Echo in unserer Brust." Nach einem Ausfall gegen Ambros, der in dem Munde Hanslicks wie eine ungeheure Ironie klingt, fährt er fort: „Die von unbedingter Händel-Vergötterung diktierten Bücher von Chrysander und Gervinus haben ohne Zweifel die musikhistorische Kenntnis, aber keineswegs den Enthusiasmus für Händelsche Musik vermehrt." Nun, das, was die Händelbiographie Chrysanders nicht erreichen konnte, die Chrysanderschen Händel-Bearbeitungen haben es vollbracht! Wie ein kräftiger Windstoss die Sonne von dunkelen Wolken befreit, so dass uns ihr Strahl wieder blendend und fruchtbar leuchtet, so hat Chrysander mit unermüdlicher Gigantenarbeit den Schutt und Staub bei Seite geräumt, der unser modernes Empfinden von Händels Geist getrennt hat. Bei einer Besprechung der „Debora" hat sich ein bekannter Musikhistoriker die Mühe gemacht, nachzurechnen, wie viele Nummern des Originals in die Chrysandersche Bearbeitung aufgenommen seien; dass ihm dabei ein Rechenfehler passiert ist, sei nebenbei konstatiert. Dieser mathematische Massstab zur Beurteilung der Chrysanderschen Geistesarbeit erscheint mir durchaus unangebracht, denn Chrysanders Werk besteht nicht in einer willkürlichen Verkürzung der Händelschen Partitur, sondern in einer mit souveräner Selbständigkeit und glücklichster Hand geschaffenen Wiedergeburt; in Stücke zerschlug er die alte Form und mit dem Feingefühl und dem Scharfblick eines geborenen Dramatikers und geistreichen Musikers setzte er diese zusammen zu einem neuen, herrlichen, lebenskräftigen Musikdrama. War Chrysanders Name schon vorher auf das innigste mit Händel verbunden, so wird er durch diese Reform unlöslich mit ihm verknüpft sein, und erst die Musikgeschichte späterer Jahrzehnte wird Chrysanders Verdienst ganz zu würdigen wissen.

Von den sechs weltlichen Oratorien Händels: Acis und Galatea, Semele, Herakles, Alexanderfest, Kleine Cäcilienode und Allegro erfreute sich bisher nur das „Alexanderfest" einer gewissen Popularität. Herakles (Erstaufführung in Deutschland 18[illegible] durch die Breslauer Singakademie) ist gleich den übrigen so gut wie verschollen gewesen. Den Text zu diesem musikalischen Drama, wie Händel das Werk ausdrücklich bezeichnet hat — das einzige Oratorium, dem er diesen Namen beigelegt; er hätte füglich auf dem Textbuche und Programm beibehalten werden müssen —, hat Thomas Broughton frei nach Sophokles „Trachinierinnen" entworfen. Über den Wert der „Trachinierinnen" gehen die Ansichten weit auseinander; während z. B. Schlegel die Dichtung so schlecht findet, dass er ihre Herkunft von Sophokles leugnet, halten sie die einen für eine unvollkommene Jugendarbeit des gewaltigen Dramatikers, die anderen für eine unvollendete Arbeit späterer Jahre. Wilhelm Jordan tritt mit warmen Worten und geistreichen Beweisen für letztere Anschauung ein; er nennt die „Trachinierinnen" die „Tragödie der Eifersucht, eine antike

* Hans von Bülow, Briefe und Schriften. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Umkehrung des Othello." Broughton hat diesen Kern der Dichtung sehr wohl erkannt und ihn in seinem Text mit anerkennenswertem Geschick in den Vordergrund gerückt: den ganzen zweiten Akt füllen die Eifersuchtsscenen aus, unter denen der gewaltig-eindringliche Chor: „Eifersucht, o Höllenfluch" mächtig emporragt. Chrysander hat seine Bearbeitung auf der Übersetzung von G. G. Gervinus aufgebaut. Die Prinzipien, nach denen seine Bearbeitung und Einrichtung erfolgte, habe ich in der Besprechung der „Debora"*) ausführlich klargelegt, so dass ich heute darauf verweisen kann. — Nur etwa die kleinere Hälfte des Originals hat in dem Chrysanderschen „Herakles" Verwendung gefunden: zahlreiche Arien, Recitative und leider auch zwei Chorsätze mussten beseitigt werden. Chrysander hätte seine Reform auch getrost bis auf den Titel erstrecken können, denn „Herakles" ist kaum die richtige Bezeichnung für das Drama, „Dejanira" wäre ungleich richtiger, denn die thöricht-unglückliche Gattin des Alkiden ist die eigentliche Heldin dieser Eifersuchtstragödie. Herakles selbst ist ein selbstbewusster Geselle, der mit seiner endlosen Arie

„Mein Name wird in allen Zeiten
Hell im Glanz der Ehren steh'n" usw.

sich nur geringe Sympathien erwirbt. Zu halb-göttlicher Grösse schwingt er sich erst in seiner Todesstunde auf: die Nessusklage mit ihrem inbrünstigen Flehen, ihren schmerzdurchschauerten Klagerufen ist ein seltenes Meisterstück Händelscher Kunst, das zum Schluss in majestätischer Steigerung erhaben ausklingt. Aber noch ungleich wertvoller, dramatisch plastischer und packender ist die Verzweiflungsscene der Dejanira: „Wo flieh ich hin?" Hier arbeitet die Tonkunst, um mit Gervinus zu reden**), im höchsten Aufgebot ihrer Kräfte. In aller Fülle stellt sie den furchtbaren Wechsel der Stürme dar, die in der Seele der Gattenmörderin aufgewühlt werden durch die Reue über die begangene That, die grimmvollen Vorwürfe wider das eigene schuldbeladene Herz, die entsetzte Angst über die gegenwärtige Folter, die verzweifelten Ausblicke in die hoffnungslose Zukunft, den kleinlauten, verzagenden Ruf nach dem Schutze der bergenden Nacht. Neben diesen beiden Sologesängen, denen sich noch die ergreifend-schöne Arie der Jole im I. Akt: „Mein Vater" anschliesst, sind es die Chöre, die den Wert des „Herakles" ausmachen. Der Freudenchor „Krönt den Tag mit Festesglanz" mit seiner fast dudelsackartigen Instrumentalbegleitung atmet ausgelassenen Jubel, der Eifersuchtschor malt mit düsteren, unheilschwangeren Farben die Folterqualen der Eifersucht, sehnsüchtig heimliche Liebesglut tönt uns aus dem Amor-Chor entgegen, und eine wundervolle Trauerklage begleitet den Heimgang des Alkiden. In dem Schlusschor dagegen vermisst man die weltumfassende, überwältigende Macht mit der andere Oratorien des Meisters ausklingen.

Die Aufführung war höchsten Lobes wert, der Riedelverein hat die schwere Aufgabe glänzend gelöst: er konnte an diesem Abend hinsichtlich Exaktheit, Vortragskunst und Begeisterung getrost einen Vergleich mit den besten Chorvereinen Deutschlands aufnehmen. Dem Sopran thäte vielleicht eine Vermehrung ausgiebiger Stimmen not. Von den Solisten gebürt Herrn Dr. Felix Kraus die Krone. Dem Wiener Meistersänger, bei dem meine Prophezeihung in Heft 6 dieser Zeitschrift: dass alsbald „sein Nam' und Ruhm die Welt erfüllt" vollständig eingetroffen ist, liegt der Herakles nicht so günstig als der Abinoam in „Debora". Zu dem, seinen Ruhm laut preisenden Helden passt der keusche Zauber des wundervollen Organs nicht recht. Und doch war die Leistung ein unnachahmliches Meisterstück, zumal in der grossen Scene des letzten Teiles. Die Stimme schien mir etwas angegriffen, sollte Herr Dr. Kraus sich in letzter Zeit zu viel zumuten? Es wäre jammerschade, wenn diese herrlichen Mittel durch Überanstrengung verdorben würden, nicht nur der Konzertsaal würde einen unermesslichen Verlust erleiden, denn ich gebe die Hoffnung noch nicht auf, dass sich der Künstler doch noch zur Bühnenthätigkeit entschliessen werde, ich habe von ihm im Privatkreise den König Marke

*) Vergl. R. K., III. Jahrgang, Heft 6.

**) G. G. Gervinus, Händel und Shakespeare. Leipzig, Wilhelm Engelmann.

singen hören, und muss bekennen, die Klage, trotz Gura und Perron, noch nie ergreifender und schöner gehört zu haben. Als Jole konnte mir Frau Röhr-Brajnin nur wenig imponieren. Ihr Sopran ist hart und spröde, Charakterisierungsvermögen und Vortragskunst nicht ausreichend, sodass ich das begeisterte Lob, das ihr Herr Dr. Chrysander ausgestellt hat, indem er sie in einem an mich gerichteten Privatbrief über die Jole der Mainzer Aufführung Frau Herzog stellte, nicht zu teilen vermag. Viel bedeutender und sympathischer fand sich Frau Geller aus Magdeburg mit der Dejanira ab. Frau Bertha Knappe von Knappstadt, Herr Georg Ritter und Dr. Barge füllten die kleineren Rollen befriedigend aus. Herr Alfred Kleinpaul (Klavier) und unser Paul Homeyer beherrschten ihre Instrumente mit bekannter Meisterschaft. Das Orchester: Die vereinigten Kapellen des Herrn Winderstein und des 134. Regiments thaten ihr möglichstes, um den Intentionen des Dirigenten gerecht zu werden. Am Dirigentenpult stand Hermann Kretzschmar, der würdigste und zuverlässigste Interpret Händelscher Tonkunst. Die Aufnahme war eine enthusiastische: nach jeder Nummer dankte das Publikum durch stürmischen Beifall. Dem Liszt-Verein gebührt für die That, den „Herakles" unter Dach und Fach gebracht zu haben, uneingeschränktes Lob. Wie verlautet, beabsichtigt Herr Direktor Stägemann die übrigen von Chrysander bearbeiteten Oratorien auf der Bühne unseres Stadttheaters zur Aufführung zu bringen. Ein verdienstvolles Unternehmen und interessantes Problem, dessen Lösung alle Musikfreunde mit Spannung entgegenschauen.

Litterarischer Teil.

Die Athenerin.

Drama in drei Aufzügen von Leo Ebermann. (Erstaufführung am Herzogl. Hoftheater in Meiningen am 27. Dez. 1896.) Besprochen von Dr. Karl Zeiss.

Das historische Drama wird immer mehr das Centralproblem alles Ringens und Strebens unserer Gegenwartdichtung. Hauptmann hatte das wohl gefühlt, als er seinen Florian Geyer zu dichten unternahm, hatte erkannt, dass die Lösung dieses Problems in rein künstlerischer Hinsicht für unsere moderne Dichtung von höchster Bedeutung sein müsse. Sie ist ihm nicht gelungen, aber auch Wildenbruchs grosser Erfolg im Theater kann uns nicht über die auffälligen Schwächen seiner grossangelegten Trilogie hinwegtäuschen. Andere hat erst der Umschwung im Geschmacke des Publikums zur Geschichte geführt. Zimmereinrichtungen in älteren Stilarten sind ja schon lange beliebt, jetzt freut man sich auch im Theater an den schimmernden Gewändern der Renaissance oder den zottigen Fellen der letzten Goten. Sudermanns „Teja" oder gar die Reimereien der Herren Schönthan und Koppel-Ellfeld, die mit diesem neuen Geschmack rechnen, bedeuten aber für die Weiterentwickelung einer Kunst herzlich wenig. Jetzt hat ein junger Wiener, ein homo novus, die Hand ausgestreckt nach dem köstlichen Preis und ein eigenartiges Werk aus einer starken schöpferischen Phantasie heraus geschaffen. Ebermanns „Athenerin" ist Griechenlands berühmteste Hetäre, ist Phryne. Zwar nicht die historische Phryne, nur was in dem Klang Phryne lag, wollte der Dichter in seinem Drama umschreiben, und in diesem Sinn hat er den ihm historisch überlieferten Stoff überhaupt erfasst. Wir bringen, wie er meint (Vorrede zur Buchausgabe), nicht ein historisches Wissen, sondern nur ein historisches Empfinden mit ins Theater. Athen steht lieblicher und heller, Sparta rauher und dunkler, als es gewesen, vor unserer Seele. Töne nur und Farben liefert dem Dichter die Geschichte, und die Chronologie im einzelnen ist ihm sehr gleichgültig. Das ist ja nun freilich nichts Neues, Lessing hat denselben Gedanken in seiner Hamburgischen Dramaturgie epigrammatisch scharf ausgesprochen. Ein neues Moment bringt Ebermann

erst hinzu durch den Zweck, den der historische Stoff für die künstlerische Gestaltung erfüllen soll. Er braucht ihn als ein Mittel, die kleinen verschwommenen Züge moderner Gestalten zu vertiefen und zu plastischer Anschaulichkeit hervortreten zu lassen. So ist der historische Stoff mehr als sonst, er wird ein bewusst angewandtes Kunstmittel. Und eine andere eminent künstlerische Erwägung hat den Dichter zur Antike geführt. Er wollte allgemein menschliche Gestalten in jene schönen besonderen Gewänder hüllen, wie sie nur die Geschichte zu geben vermag. Die enthronte Schönheit soll also wieder in ihre Rechte eingesetzt werden, das Goethesche Wort scheint wieder als Leitstern aufzugehen, das die Göttin dem Dichter zuruft:

> Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
> Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass im Vaterlande Grillparzers, im sangesfrohen Österreich, das Ringen nach sinnlicher Schönheit jetzt wieder am fühlbarsten zu spüren ist. Auch Ebermann verleugnet in seinem starken Formtalent den heimischen Boden nicht. In dieser äusseren Form denn liegt schon ein Hauptreiz seiner Athenerin. Eine wunderbare Sprache, Verse von entzückendem Wohllaut umhüllen das dramatische Geschehen. In der Eigentümlichkeit, dasselbe Wort mehrmals innerhalb weniger Verszeilen zu wiederholen, verrät sich leicht das Vorbild Grillparzer. Aber nichts Erborgtes, Angelerntes ist in der glänzenden Diktion, alte, bewährte Kunstmittel sind in neuer, origineller Weise angewandt. Es bekundet zudem kein gewöhnliches Geschick, Lehrmeinungen, Sentenzen so anmutig und gefällig wie Ebermann vorzutragen.

Die Handlung des Stückes baut sich auf einem antiken Gegensatz auf. Dem lebensfrohen, heiterem Geniessen ergebenen, vor allem durch die Kunst verschönten Athen steht das ernste, unkünstlerische, dem starren Gebote der Pflicht gehorchende Sparta gegenüber. Zwei Lebensanschauungen treten einander gegenüber, im antiken Gewand, aber ewig lebendig in der Geschichte, lebendig vor allem und nicht selten im Drama dargestellt in unserer Zeit. Die Gesandten Spartas, Terpander und Agis, kommen nach Athen, um Einspruch zu erheben wegen des Baues der Mauern. Der oberste Archon, Thrasyll, will mit Hohn sie abweisen, aber Epikur rät, die Gesandten so lange hinzuhalten, bis die Mauern fertig sind. Während der Verhandlung haben sich alle Unberatenen und alle Weiber entfernen müssen. Nur Phryne und Epikur sind auf des Thrasyll ausdrücklichen Befehl zurückgeblieben.

> Gewöhnliches Verbot
> Erstreckt sich nicht auf Ungewöhnliches.
> Was es auch sei, wenn es vollendet nur,
> Ist ebenbürtig allem auf der Erde.

Phryne ist die Hetäre höheren Stils, die nicht erst wurde, was sie war, die so geboren wurde, immer treulos den Männern, doch nie treulos der Liebe. Sie ist das kühnere Bild zum kühnen Text des Epikur, der in seinen Worten freilich wenig genug von der φρόνησις des alten Philosophen spüren lässt. Athens Jünglinge sind im üppigen Genuss erschlafft, einer gleicht dem andern, nur durch die Namen unterscheiden sie sich. Phryne sehnt sich weg von ihnen, nach einem neuen, tiefen Gefühl, das ihr Innerstes ergreift, nicht nur die Schale ihr berührt, nach einem Aufschrei sehnt ihre Seele sich. Da tritt Agis in seiner stahlharten Männlichkeit vor sie, und ihr Herz fliegt ihm entgegen. „O Herakles, ich sah den ersten Mann!" Zuerst schroff zurückgewiesen, gelingt es ihr im tändelnden Spiel und durch leidenschaftliches Flehen, den starren Sinn des Jünglings zu beugen. Tiefer und tiefer zieht sie ihn in ihre Netze. Im üppig ausgestatteten Palast, den Thrasyll der Hetäre überliess, bändigt sie den spartanischen Löwen völlig. Seine männliche Kraft bricht, ihr zum wollüstigen Entzücken.

> O du! Dein Arm. Wie stark! Nein, nein — Nur zu!
> Prahlst du, weil du der Agis? Ich bin Phryne!

Schliess deine Augen, meine Lippen blenden —
Nun zuckst du mir zusammen, starker Agis,
Du bist besiegt in diesem schönsten Kampf

Alles, was ihm vorher teuer war, hat Agis in seinem Innern erschlagen, auf sein Glauben hat er mit Füssen getreten, ehe er Phryne sich hingab. So unaussprechlich gross war seine Liebe. Aber in seinem Innern kündet sich leise das aufkeimende Gewissen an, und als Thrasyll, des Wartens müde, ihn aus seinem Hause mit bitteren, hohnvollen Worten weist, da wallt die Entrüstung, das reinigende Gefühl siedend in ihm auf. Verstossen auch hat ihn wenige Minuten vorher ihn, den Entarteten, sein Vaterland. Terpander war herbeigeeilt, um den Freund zu retten. Es war vergebens. Das Mass der Schande ist voll, zu tief fühlt es Agis. So will er sich scheiden von Phryne. Aber mächtig tönt ihm der Sehnsuchtsruf heissester Liebe in das empörte Innere. Phryne hat die Kraft gefunden, ihrem bisherigen glänzenden Leben zu entsagen, sie stürzt an Agis' Brust, um mit ihm ein neues, völlig anderes Leben zu beginnen. — In einer ärmlichen Fischerhütte in der Nähe Athens haben die Liebenden Unterkunft gefunden. Agis hat, um seines Vaterlandes wieder würdig zu werden, an Sparta einen Plan entdeckt, wie die Mauern Athens überstiegen werden können. In holder Sorglosigkeit, ein reiner Thor, wie Siegfried, hat er davon Phryne erzählt, denn ihm dünkt's seligster Genuss, kann sein Gefühl so scheinen wie die Sonne um Mittagszeit. Wenn er dann von Schande wieder frei ist, will er die Geliebte mit in die Heimat, in den Kreis spartanischer Frauen führen, in ein einfaches, aber der Treue geweihtes Leben. Aber Phryne fühlt jetzt, was Epikur ihr voraussagte, mit ganzer Schärfe fühlt sie, was sie in Athen zurückgelassen hat. Ihr ganzes Sein war verwebt mit dem reichen, üppig schwellenden Leben in Athen, und so konnte sie sich nicht schmerzlos von ihm ablösen. Sie zerriss sich mit eigener Hand die Seele, und die Kluft in ihrem Inneren wurde in dem freudlosen Dasein immer tiefer. So erliegt sie nur zu leicht der Lockung, die in der Gestalt des Thrasyll an sie herantritt. Ein glänzender Schmuck bannt ihre Blicke, neue, drängende Lust zu einem schöneren Leben wecken ihr die Worte des Atheners:

Ein Kunstwerk kommt am zweiten erst zur Geltung.
Wie wunderbar gebaut ist diese Hand.
O welch' ein Arm! Der Reif scheint es zu fühlen,
Und wie beseelt schliesst er sich enger an.
O zwischen totem und lebend'gem Schönen
Webt eine rätselhafte Sympathie:
„Der Stein glüht auf, die Perle wölbt sich voller,
Mit ihrer Schönheit deine Schönheit grüssend."

Und so verrät sie halb unbewusst das Geheimnis des Geliebten. Aber kaum ist's geschehen, so fühlt sie auch schon mit steigender Angst, was sie gethan hat. Retten will sie den Geliebten um jeden Preis, mit ihm fliehen. Was kümmert sie Athen, was Sparta.

„An allgemeinen Dingen ist so wenig,
Und das Persönliche es ist so viel."

Aber es ist zu spät. Thrasyll dringt mit den Athenern in die Hütte und verhaftet Agis wegen Hochverrats, begangen auf athenischem Boden. Erstarrt über das Verbrechen der Geliebten, dann im wilden Zorne aufbrausend, will er sie von sich stossen. Aber wehmütiger Schmerz kommt lindernd über seine Seele, die Schönheit besänftigt seine Wut, ein Strahl von ihr dringt zum letztenmale ihm in das trunkene Auge. Denn er weiss nun, was er zu thun hat, nachdem die Liebe ihn nicht besser, nein schlechter nur gemacht hat. Er stirbt von seiner eigenen Hand. Phryne rast im wilden Schmerz an der Leiche dessen, den sie um bunte Steine verriet und dennoch „wahrhaft liebte". Aber auch ihr Schmerz löst sich in ein milderes Weh, ihn lindern die Worte ihres weisen Freundes Epikur. So will sie nach Sizilien sich begeben, um dem Gram um diese schreckliche Stunde zu leben. „Dort wird der Schmerz in Wehmut sanft sich lösen."

Ein Dichter, der nach bewährten Mustern arbeitet, hätte wohl sicherlich auch Phryne am Schlusse sterben lassen, denn so hätte es die „poetische Gerechtigkeit" erfordert. Ebermann erweist sich aber, trotz des antiken Gewandes seiner Dichtung, als ein moderner, realistischer Dichter im besten Sinne, wenn er Phryne leben lässt. Der Zuschauer wird sich des Gefühls nicht erwehren können, dass diese Phryne trotz ihrer schönen Worte baldigst in ihr altes Leben zurückfallen wird. Aber so hat sie ja auch der Dichter zeichnen wollen: im Kerne niedrig, aber voll edler Anwandlungen. Wenn sie zum Schluss „aufs Land" geht, Agis aber stirbt, so wird eine viel stärkere tragische Wirkung erzielt, als im anderen Falle. Tragisch aber wirkt das „Drama" und es entbehrt auch nicht des pessimistischen Grundzuges der echten Tragödie. Das Schwanken Phrynes aber am Schluss, ob sie nach Sizilien oder in die Wüste gehen soll, ist dramatisch kaum zu rechtfertigen. Lindau hat bei der Meininger Aufführung die entsprechenden Stellen geschickt gestrichen und damit die störende Wirkung vermieden. Den Dichter hat vor allem die psychologische Entwickelung des Phrynecharakters interessiert, und es ist ihm gelungen, ein Bild von höchster Lebenswahrheit zu zeichnen, das abstossend und anziehend zugleich wirkt, ein echt modernes, zwiespältiges Weib. Dass ihr stark sinnliches Grundelement sich oft zu der Fähigkeit künstlerischen Genusses zu erhöhen vermag, giebt ihr einen eigenartigen Reiz. Nur auf der Höhe einer verfeinerten, fast zu verfeinerten Kultur, ist ein derartiger Charakter möglich und verständlich — damit auch unserer Zeit verständlich. Die Keime des Verderbens, die aber schon in ihr schlummern, hat der Dichter in dem Schicksal des Agis entwickelt. Und es ist ein feiner Zug, gerade an einem Sparter die verderbenbringende Wirkung Athens zu veranschaulichen. Der Sparter fühlt, weil er eben im Grunde ganz anders geartet ist, die Wirkung um so intensiver, er nur fühlt, dass ein solches Leben „die Sehnen löst". Es ist auch psychologisch richtig beobachtet, dass Agis so tief herabsinkt. Gerade die festesten und männlichsten Naturen werden, wenn einmal von der Sünde erfasst, am völligsten in sie hineingezogen. Wie Agis zum erstenmale erliegt, das darzustellen musste für den Dichter das schwierigste sein. Es ist ihm gelungen, bei einem Erstlingswerk überraschend gelungen. Die übrigen Charaktere sind weniger ausgeführt, aber Thrasyll, „der Kaufmann aller Zeiten", ist eine mit feinen Strichen gezeichnete Figur. Die Charaktere schaffen im wesentlichen die Handlung, die, wenig kompliziert, wirksam fortschreitet. Auch in dieser Hinsicht hat der Dichter ein höchst erfreuliches Talent bekundet.

Das Antike des Stückes liegt fast nur im Kolorit. Es kam bei der Meininger Aufführung in vollendeter Schönheit zum Ausdruck; der lebhafte Sinn für malerische Wirkung, der die alten Meininger auszeichnete, ist auch jetzt noch wirksam, und der Dichter muss einer Bühne dankbar sein, die seinem Werk ein solch glänzendes Gewand überwirft. Die Regieführung Lindaus ist überhaupt des grössten Lobes wert. Meiningen ist in der wunderbaren Fähigkeit, die vom Dichter empfundene Stimmung eines Aktes, wie eines ganzen Stückes, auszudrücken, immer noch unerreichtes Muster. Die Phryne spielte Frl. Frauendorfer, in der das Theater eine Künstlerin ersten Ranges besitzt. Sie fasste den Charakter ganz modern und war so imstande, die Rolle bis in die kleinsten Züge hinein wahrhaft genial durchzuführen. Ihr Partner, Herr Nachbauer, spielte den Agis, unterstützt von sympathischen äusseren Mitteln, mit tiefer Innerlichkeit. Der junge Künstler wurde seiner Rolle völlig gerecht. Von den übrigen Rollen waren der Epikur des Herrn Osmar und der Thrasyll des Herrn Zilish ebenfalls recht gute Leistungen. Herr Mössl als Terpander konnte zu unserem Überraschen kaum genügen, noch weniger die Darstellerin der Lyson. Das Stück wurde, wie in Wien, sehr freundlich und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Es wird ohne Zweifel ein gleich günstiges Schicksal auch an den übrigen Bühnen finden.

Die versunkene Glocke.

Ein deutsches Märchendrama von Gerhart Hauptmann. (Erste Aufführung am Leipziger Stadttheater den 14. Januar.) Besprochen von Curt Adam.

Gerhart Hauptmanns neuestes fünfaktiges dramatisches Werk „Die versunkene Glocke" erlebte seine überhaupt erste Aufführung am 1. Dezember vorigen Jahres am „Deutschen Theater" in Berlin. Breslau und auf österreichischem Boden Troppau waren die nächsten Bühnen, die sich der interessanten Novität annahmen. Nunmehr hat auch Leipzig einen glänzenden Erfolg mit der Aufführung von Hauptmanns neuester Schöpfung erzielt. Seit fast einem Jahrzehnt spielen Hauptmanns dramatische Werke von „Vor Sonnenaufgang" und „Das Friedensfest" an bis zu „Hannele" und „Florian Geyer" in unserem litterarischen Leben eine bedeutsame Rolle und haben, mehr wie die Dichtungen irgend eines anderen Autors, den Anstoss zu zahlreichen kritischen Erörterungen und lebhaften Polemiken gegeben. Die Gemeinde der Anhänger des schlesischen Dichters ist nachgerade eine recht respektable geworden. Eins musste aber dem unparteiischen Beobachter von Hauptmanns dichterischem Entwicklungsgang auffallend und verwunderlich erscheinen, nämlich dass der Dichter in keiner seiner bisherigen acht dramatischen Schöpfungen noch die richtige Basis gefunden zu haben scheint, auf der ein ruhiges, unentwegtes Schaffen sich einzig aufbauen lässt. Sein starkes Talent scheint noch mit sich selbst im Unklaren zu sein, noch ist der Weg, den er in seinen verschiedenen Werken wandelt, sprunghaft, bald hierhin, bald dorthin lavierend. Den ersten energischen Ansatz, dem noch in der durch die Feinheit ihrer Charakteristik sonst meisterlich entworfenen Komödie „Kollege Crampton" und im „Biberpelz" unbedingt gehuldigten Realismus den Rücken zu kehren, machte Hauptmann in seiner Tondichtung „Hannele", deren Erfolg allerdings nur in München ein wirklich grosser und nachhaltiger war. Ein Rückfall auf das Gebiet des Realismus war Hauptmanns „Florian Geyer". Nunmehr hat der Dichter mit seiner „Versunkenen Glocke" einen neuen Anlauf genommen, was dem „Hannele" an hässlichen, d. h. realistischen Zügen noch anhaftete in den Eingangsscenen der keifenden und hüstelnden Armenhäusler und der Figur des widerlichen, schnapsbetrunkenen Maurer Mattern, hat Hauptmann in seinem neuesten Werke vollständig gemieden. Er hat es einmal mit der Romantik versucht, und zwar, um es gleich zu sagen, mit recht glücklichem Erfolge. Aber nicht die verblassten Schemen der allgemach etwas fadenscheinig gewordenen Romantik der Schlegel, Tieck und Konsorten tischt uns Hauptmann hier auf, seine stark ausgeprägte dichterische Individualität malt uns die Gestalten der deutschen Fabel- und Märchenwelt mit dem kraftvollen Pinsel des ehemaligen Naturalisten. Figuren wie sein Waldschrat, sein Nickelmann gemahnen uns an die Halbwesen auf den Gemälden Meister Böcklins. In das trefflich geschilderte Milieu dieser nordischen Geister- und Fantasiewelt stellt der Dichter seinen Helden, den Glockengiesser Heinrich, einen Mann von kühnem, hochfliegend erhabenem Geist, in welchem sich der urgermanische Zug, das Streben nach der Erkenntnis des Höchsten, dem Gipfelpunkte aller Weisheit und alles Wissens in einer den Gedanken des Wolframschen „Parzival" und des Goetheschen „Faust" nahverwandten Weise offenbart.

Der Glockengiesser Heinrich,

> „Ein Mann, ein Meister, Diener Gottes,
> Begabt mit einer Kunst, zu seiner Ehre
> Und aller Höllenrotten Fluch und Schmach,
> Im Reich der Luft zu herrschen!"

hat für das neue Gotteshaus auf dem höchsten Rücken des Gebirges eine neue Glocke gegossen, deren Transport mit „Hott und Hüh" unter des Meisters eigener Leitung viel Anstrengung und Mühe verursacht. Schon ist der Glockenwagen nah am erwünschten Ziel, wo das herrliche Werk „die Nachbarin des Donners, hangen und des Meisters Ruhm verkünden soll", da stürzt die tückische Faust eines bösen Waldgeistes, des Waldschrat,

dem der Glockenklang ein Greuel ist, das Kunstwerk mit samt seinem Schöpfer in die Tiefe. Wie durch ein Wunder beim Absturz gerettet, schleppt sich Meister Heinrich mühsam bis vor die „Baude" der als Zauberin verschrieenen alten Wittichen, die Buschgrossmutter genannt. Sie ist die Muhme eines rätselvollen „elbischen Wesens" Rautendelein mit Namen, welches sich alsbald des Meisters sorgsam annimmt und sich in ihn verliebt. Sie folgt dem Kranken, der von Pfarrer, Schulmeister und Barbier nach langem Suchen endlich aufgefunden wird, ins Dorf und weiss sich als Magd, unter dem Vorgeben, sie sei stumm, in sein Haus einzuschleichen. Ihre wunderthätige Berührung heilt den Kranken, und zugleich mit der Genesung erwacht in ihm die alte Schaffenslust, ein Kuss von den Lippen des schönen Rautendelein eröffnet ihm den Blick „für alle Himmelsweiten". Die faustische „Kraft zu kühnem Fleiss" belebt ihn, „Erstaunenswertes soll geraten", er folgt dem lieblichen Wesen, Weib und Kinder vergessend, zu freiem Leben auf Bergeshöhen. Dort im Anschauen der erhabenen Grösse und Stille der Gebirgswelt, weit über die Lande herabblickend auf das alltägliche Werkeltreiben seiner Mitmenschen, gleich Faust „der Einsamkeiten tiefste schauend", begegnen wir ihm im dritten Akte wieder. Wir sehen ihn im Verkehr mit der Geisterwelt an der Seite seines Rautendelein von gewaltigen, schöpferischen Gedanken bewegt, ein Gotteshaus erhabensten Stiles soll den Berggipfel krönen, ein wundersames Glockenspiel von des Meisters Hand seine bestrickenden Töne hinausklingen lassen über alle Lande und den Scharen der heranpilgernden Gläubigen eine neue Religion, eine über die engherzigen Dogmen der christlichen Kirche weit hinausgehende neue Lehre verkünden. Dergestalt setzt Meister Heinrich dem Pfarrer, der heraufgestiegen war, um ihn zur Rückkehr zu den Seinen, zu Weib und Kind, zu bewegen, seine Pläne auseinander. Der würdige Geistliche erkennt mit Entsetzen das Ketzerische, Gotteslästerliche solcher Gesinnung, die er dem verderblichen Einfluss Rautendeleins auf den Meister zuschreibt, aber all sein Zureden bleibt fruchtlos, er vermag dort oben nichts auszurichten.

„In diesem Umkreis herrscht des Meisters Geist."

Mit der freveld kühnen Behauptung Heinrichs, nie werde für ihn der Moment der Reue kommen, so wenig,

„Als jene Glocke, jene alte,
Die abgrunddurst'ge, die hinunterfiel
Und unten liegt im See, je wieder klingt!"

und des Pfarrers drohend prophetischer Entgegnung

„Sie klingt euch wieder, Meister! Denkt an mich!"

schliesst der Akt höchst wirksam ab. Der vierte Akt zeigt uns Meister Heinrich bei der Arbeit im Kreise seiner kleinen hilfbereiten Geister, der Gnomen. Der Abend naht, die Kraft erlahmt. Auf dem Ruhebett ausgestreckt, wird Heinrich von einem furchtbaren Alp bedrückt. Der Nickelmann erscheint ihm, seine drohenden Worte flössen Grauen in Heinrichs Brust. Schlimmes ahnend, erwacht er, da naht auch schon die Gefahr. Die Dorfbewohner dringen mit Fackeln herauf, um das ihnen verhasste Werk zu zerstören und Heinrichs Treiben ein Ende zu machen. Der Meister aber greift rüstig zur Wehr, mit Feuerbränden und Felsblöcken treibt er die ganze Schar schleunigst zur Flucht. Triumphierend kehrt er zu Rautendelein zurück, seine Überlegenheit im Kampf mit Menschen hat sich glänzend bewährt, da nahen sich ihm, den steilen Bergpfad mühsam herauf keuchend, vom fahlen Schein des bleichen Mondlichts beschienen, die blassen, abgehärmten Gestalten seiner beiden Knaben. Sie schleppen ein Krüglein mit sich, in welchem sie der Mutter Thränen gesammelt haben und nun dem Vater bringen. Aus ihrem Munde erfährt der entsetzte Heinrich, dass sein Weib Magda aus Gram und Verzweiflung sich im See ertränkt habe. Zugleich beginnt von der Hand der Toten die versunkene Glocke im See zu ertönen. Ihr schauervoller Schall bringt den Meister fast zum Wahnsinn, von Reue gefoltert, flucht er Rautendelein, die ihn zu beruhigen und zu halten sucht, und stürzt verzweiflungsvoll davon. Krank und sterbend begegnen wir ihm im letzten Akte

wieder an der „Bande“ der alten Wittichen. Rautendelein hat sich inzwischen dem alten Nickelmann im Brunnen als Braut ergeben; noch einmal erscheint sie dem Glockengiesser, sie küsst ihn — und er verscheidet zu ihren Füssen beim ersten Strahl der jungen Morgenröte.

Sind die ersten vier Akte als zusammenhängendes organisches Ganze jedem Zuschauer leicht verständlich, so häuft der Dichter hingegen in den Schluss soviel des Unverständlichen, Geheimnisvollen und Symbolischen, dass der fünfte Akt den Erfolg des voraufgegangenen wesentlich schädigt und unwillkürlich die Frage herausfordert, ob dieser Akt nicht unbeschadet der Handlung ganz hätte fortbleiben können. Ich will mich hier mit dem blossen Hinweis auf diese Frage begnügen, sie zu erörtern, mag Leuten, die dem Dichter persönlich nahe stehen, oder einem Kommentar aus berufener Feder überlassen bleiben. Den fünften Akt ohne weiteres als überflüssig bezeichnen zu wollen, halte ich für mindestens übereilt, zumal in ihm hinsichtlich der Person Heinrichs das bedeutsame Moment der Sühnung der Schuld durch des Meisters Tod in Betracht kommt. Die erhabene Grösse des Faustgedankens ist übrigens in dem Drama nicht immer gewahrt, gewiss hat Meister Heinrich als eine Art Übermensch unsere vollsten Sympathien, aber seine Kraft und Konsequenz erlahmt im entscheidenden Augenblick, die Reue bricht seinen titanischen Trotz, bei seinem kühnen Ikarusflug versagen die Schwingen ihm den Dienst, und er stürzt zerschmettert zur Erde, als die furchtbare Glocke aus dem See herauf ertönt. Seine stolzen Worte und Reden dem Pfarrer gegenüber werden in sich zu nichte, die Moral siegt. „Schuld bleibt Schuld,“ sagt der Nickelmann. Hier weicht der Dichter wesentlich von dem Faustgedanken ab. Des Menschen heiligste Güter, Religion und Familie, gute Sitte und reines Eheglück, so predigt Hauptmann, darf keiner ungestraft mit Füssen treten, der Ausgang des Stückes lehrt's. Der salbungsvolle Pfarrer behält Recht allen begeisterten, zu himmelstürmendem, idealem Gedankenfluge sich erhebenden Redeergüssen Meister Heinrichs zum Trotz, das berührt peinlich. Wir sind es nicht gewohnt, und es schmerzt uns, einen Helden, der so gross, ein wahrer Geistesriese, begonnen, so kleinlaut vor einem simplen, beschränkten Dorfpastor die Segel streichen und elend zu Grunde gehen zu sehen. Besser wie mit den Menschen ist es dem Dichter mit den Geistern ergangen. Waldschrat und Nickelmann sind prächtige Gebilde der Hauptmannschen Phantasie, die gewaltige, unheildrohende Apostrophe des Nickelmann an den Glockengiesser im vierten Akt: „Es ruht eine Glocke im tiefen See“ klingt erhaben, wie aus dem unerbittlichen Munde der göttlichen Nemesis selber. Das zwitterhafte, seltsame Wesen Rautendelein ist schwer zu definieren, halb ein kindlich unschuldreines elfisches Wesen (die Wortbildung „elbisch“ aus einer willkürlichen Vermischung der Worte Elfe, Alp, Alben ist wunderlich und etymologisch schwerlich zu rechtfertigen), halb ein ungestüm liebendes und begehrendes Weib von rein menschlichen Allüren, läuft sie schliesslich noch Gefahr, als eine Art Maitresse des Glockengiessers zu gelten und wegen Konkubinats von den entrüsteten, höchst moralischen Dorfbewohnern gesteinigt oder verbrannt zu werden. Am Ende nimmt ihr Charakter gar etwas Undinenhaftes an, sie vermählt sich dem Nickelmann im Brunnen, trotz der zuvor oft gegebenen Versicherung ihrer gründlichen Abneigung vor dem nassen Element. Die im Geruch der Hexerei stehende, im unverfälschten schlesischen Dialekt des Riesengebirges sich vernehmlich machende alte Wittichen vertritt den Standpunkt finsteren Heidentums und absoluten Fatalismus, sie schmeckt ganz wie der Waldschrat etwas nach Blocksberg und Walpurgisnacht, ihr „Hots ne a Irrlicht — aber su woas do.“ erinnert lebhaft an Mephistos „Erlaubt, dass ich ein Irrlicht bitte“. Das lustige Schrätlein im ersten Akt mit einer kurzen Tabakspfeife auftreten zu lassen, ist eine köstliche kleine Malice des Dichters, der überhaupt nicht nur dem Publikum, sondern auch scharfsinnigen Kommentatoren manche Nuss in seinem neuesten Werke zu knacken giebt.

Die Technik ist, von Einzelheiten abgesehen, hervorragend und zeugt von neuem von der kundigen Hand des Autors für Bühnenzwecke und grossem dramatischen Geschick im Aufbau, die Scene zwischen Heinrich und dem Pfarrer im 3. Akt ist mustergültig und darf sich getrost auch in Bezug auf die Sprache neben dem Besten sehen lassen, was in neuerer Zeit von unseren dramatischen Dichtern geschaffen worden ist.

Die poetische Diktion ist von grosser Schönheit, gleichermassen an den kraftvoll pathetischen, wie an den lyrisch stimmungsvollen Stellen. Lediglich die Eingangsworte des Rautendelein „Du Sumserin von Gold, wo kommst du her?“ machen den Eindruck des Gezierten und Kindisch-Läppischen, der Humor kommt überall prächtig zu seinem Recht. Ich zweifle nicht, dass die „Versunkene Glocke“ ihren Weg über die deutschen Bühnen auch weiter mit Erfolg nehmen wird, sehr zu wünschen und jedenfalls mit grosser Spannung abzuwarten bleibt ein weiterer poetischer Versuch Hauptmanns auf dieser Bahn, die er hoffentlich nicht so bald wieder verlässt.

Der riesige Erfolg, den die Novität an unserer Bühne hatte, ist nicht zum wenigsten auf Rechnung der ausgezeichneten Darstellung und Inscenierung zu setzen. Herr Täger gab den Glockengiesser Heinrich mit Kraft und Schwung, unterstützt von seiner bedeutenden Intelligenz und dem wuchtigen, siegshaften Klang seines schönen Organs. In der Rolle des Rautendelein sind Frl. Laue von der Natur keine unüberwindlichen Schranken gezogen. Die Anmut ihrer Erscheinung, und das neckische auf das sinnlich Verlockende angelegte Spiel kamen der schönen Teufelin, die in dem „elbischen Wesen“ steckt, sehr zu statten. Prächtige Charakterstücke waren der lustig boshafte Waldschrat des Herrn Hänseler und der alte froschquakende, verdriessliche Nickelmann des Herrn Körner. Für die Repräsentation von Pfarrern und dergleichen geistlichen Personen ist Herr Krause der geeignete Mann, eine wohl denkbare, geistig bedeutendere Auffassung dieser Rolle wäre meiner Ansicht nach kaum am Platze. Frl. Weigel bemühte sich nach Kräften als alte Wittichen dem schlesischen Dialekt gerecht zu werden. Eine sehr sympathische Leistung bot Frl. Mancke mit des Glockengiessers Frau, Magda. In den kleineren Rollen bewährten sich die Damen Lauterbach, Sangora, Friese, Müller, Kierwin und die Herren Thiele und Profit. Volles Lob gebührt auch der Regie des Herrn Adler. Die Beleuchtung und landschaftliche Stimmung der einzelnen Bilder bot eine Kette prächtiger, höchst malerischer Eindrücke für das Auge des Zuschauers. Die Aufnahme des Werkes seitens des Publikums war eine geradezu begeisterte. Das Haus war fast ausverkauft.

Über den alten und den neuen Stil in der Schauspielkunst.

Vortrag, gehalten am IV. Gesellschaftsabend der Litterarischen Gesellschaft von Dr. Carl Heine.

(Schluss.)

Iffland, dieser feine, technisch meisterlich gebildete Schauspieler, war es, der diese Auswüchse zu beseitigen, der den realistischen Stil mit dem idealistischen zu verbinden suchte. Durch ihn aber kam zum erstenmale das in die Schauspielkunst, was ihr schlimmster Feind ist: das Virtuosentum. Wir besitzen noch eine ganze Anzahl Schauspieler, die aus der Ifflandschen Schule zu stammen scheinen, Haase ist vielleicht der bekannteste von ihnen. Auch Karl Sonntag und Possart gehören in diese Kategorie. Ihrer Zeit galten sie als Realisten von bewunderter Naturwahrheit, unserer Zeit aber lediglich als Virtuosen. Vor allem suchen solche Virtuosen durch ihre Maske zu imponieren, sie ist von scharf umrissener Charakteristik und auf den äusseren Effekt berechnet. Von ihrem ersten Auftreten an bleiben sie bemüht, auch wenn sie ausser Aktion stehen, sich die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhalten. Wenn Haase sich als Klingsberg einen Papierstreifen um den kleinen Finger wickelt, um sich nach 3—4 Scenen damit am Kopf zu kratzen, wenn Possart als Rabbi im „Freund Fritz“ seinen Schuldschein mit Schnupftabak bestreut statt mit Sand und in einer Spielpause den Schnupftabak dann nach kurzem Zögern in die Dose zurückschüttet, so sind das Mätzchen, die mit der Charakteristik nichts zu thun haben. Zu solchen Mätzchen gehört auch die willkürliche Modifikation des Tempos in der Deklamation. Z. B. wie Iffland den Schluss des „Wallenstein“ dekla-

mierte „Ich denke . . einen . . . langen (Blick ins Publikum), langen (noch ein Blick) Schlaf zu thun, denn dieser letzten Tage . . Qual war gross . . " und dann in fast hüpfendem Tempo „Sorgt, dass sie nicht so zeitig mich erwecken." Überhaupt ist es das Bestreben der Virtuosen, womöglich ein anderes Tempo zu nehmen als die Mitspieler und sich durch Deklamation, durch Pausen, ja durch das Kostüm von ihnen abzutrennen. — Es gehörte in späteren Jahren die ganze Energie und geniale Regiekunst eines Laube dazu, um dieser allgemeinen Stillosigkeit Herr zu werden, und an seinen Bühnen in Wien und Leipzig ein Ensemble zu bilden, das sich all dieser Virtuosen-Mätzchen enthielt. In Bezug auf die Ausstattung war Laube von strengster Einfachheit. Ein Tisch, ein Stuhl genügten ihm, und von Kostümtreue war auf seiner Bühne nichts zu sehen. Und wenn unter Gottsched der alte Cato in einem Grossvaterstuhle sass und eine Zipfelmütze auf dem Kopfe hatte, oder wenn zu Anfang unseres Jahrhunderts in Wien der König im „Hamlet" einen türkischen Schlafrock trug und Ludwig Devrient den Clavigo in preussischer Offiziersuniform spielte, so konnten auch unter Laube noch merkwürdige Dinge passieren. —

Erst die Meininger haben Wandel geschaffen. Ihr unschätzbares Verdienst war ihr gut abgetöntes Zusammenspiel, zu dem alle Kräfte vom ersten Schauspieler bis zum letzten Statisten unerbittlich herangezogen wurden. Zweitens war es ihr Dekorationswesen, das für den Stil der Schauspielkunst geradezu eine Umwälzung bedeutete. Wie eine Offenbarung wirkte die künstlerische Ausnützung aller technischen Hilfsmittel, die historische Form in Dekorationen, Möbeln, Kostümen, Waffen und Requisiten. Nach den Meiningern war es nicht mehr möglich, was noch L'Arronge erlebt hatte, dass der Regisseur einer bedeutenden Bühne seinen Obergarderobier vor der Aufführung der „Maria Stuart" fragte: „Was ziehen wir denn dem Mortimer an?" und jener ganz ernsthaft erwiderte: „Geben wir ihm den blauen Raoul aus den ‚Hugenotten'!"

Das Princip, das den Meiningern zu Grunde lag, wird gewöhnlich schlechthin Realismus oder Naturalismus genannt. Ich möchte es als stilisierten Realismus bezeichnen. Nur den Schein der Wirklichkeit wollten sie erwecken. — Ein weiteres grosses Verdienst der Meininger war das, dass sie die klassischen Dramen, die an Deutschlands Bühnen nur noch das Gnadenbrot genossen, zu neuem Leben, zu neuer Wirkung erhoben. Aber eben dadurch, dass sie ihre Kunst fast nur an Dramen alten Stils übten, konnten sie einen neuen Stil für die Schauspielkunst nicht entdecken. Alles, was sie thaten, war nur eine geniale, glanzvolle Ausbildung und Verschmelzung vorhandener Keime und Ansätze. Ein wirklich neuer Stil kann der Schauspielkunst immer nur aus einem neuen Stil der Dichtkunst erblühen. —

In den 80er Jahren kam nun ein neuer Stil in der Dichtkunst auf. Es war der Naturalismus. Der Naturalismus ist nicht eine böswillige Erfindung einiger ehrgeiziger Müssiggänger, sondern ein naturnotwendiges Produkt der geistigen Strömung gewesen, die sich aus der glanzvollen Entwickelung der Naturwissenschaften und den Umwälzungen des socialen Lebens bilden musste. Die neue Welt- und Kunstanschauung musste sich auch auf die Bühne erstrecken und einen neuen Stil in der Schauspielkunst hervorlocken: den Naturalismus. Der neue Stil will Wahrheit, uneingeschränkte Wahrheit, ob diese Wahrheit schön, hässlich, erfreulich oder unerfreulich ist, darauf kommt es dem Naturalismus nicht an. Will man die wechselnden Stile der Schauspielkunst einmal an dem Massstabe der Wahrheit messen, so ist der idealistische der Stil der Unwahrscheinlichkeit, der typische Realismus der Stil der Wahrscheinlichkeit, der Realismus der Stil der Wahrheit. Der Naturalismus will uns Menschen, Handlungen und den Ort der Handlung so vorstellen, wie sie in Wirklichkeit sind. Der naturalistische Stil stellt uns die Menschen und ihre Handlungen nicht nur so vor Augen, wie sie irgendwo oder wann einmal vorgekommen sind, sondern er erklärt zugleich, wie diese Menschen so geworden sind, er erklärt, warum diese Handlung gerade so vor sich gehen musste. Dieses Princip führt der naturalistische Stil konsequent durch.

Zunächst in dem Rahmen, in dem die Aufführung vor sich gehen soll: in der Ausstattung des Bühnenraumes. Die Zeiten sind längst vorüber, wo eine auf der Hinterwand der Kulissen aufgemalte Kommode, eine gemalte Wasserflasche, ein schiefstehendes Sofa

ein Tisch und zwei Stühle die Ausstattung einer Wohnung ausmachten, oder wo in einem Prunksaal nicht eine einzige Sitzgelegenheit zu finden war. Man ist schon längst dahin gekommen, lauter wirkliche Möbel aufzustellen, so viele eben in dem Stück gebraucht werden, aber auch nicht mehr. Jetzt aber geht man noch weiter. Die Gebrauchs- und Schmuckgegenstände des Zimmers müssen den Geist ihrer Bewohner verraten. Die unwahrscheinlichen Prunkgemächer, die mit ihren Säulen und Goldleisten nur an Fürstenhöfe passen, dürfen nicht mehr für bürgerliche Häuser verwandt werden, und Möbel, die mit dem Rücken an die Wand gehören, werden an die Wand gestellt. Denn das Zimmer der modernen Bühne besteht nicht mehr aus einem Prospekt und drei oder vier parallelen Kulissen, sondern aus wirklichen Wänden mit Thüren, die Klinken und Schlösser haben, ja neuerdings versteht man es auch, statt der blauen und roten Soffiten, die so komisch von oben in das Zimmer hängen, wirkliche Zimmerdecken zu konstruieren. Mit einem Wort: Zimmer, Säle, Gärten und Wälder werden auf der Bühne der Wirklichkeit nachgeahmt, so weit das die optique du théâtre zulässt, sie ist das technische Grundgesetz der Bühne, das man nicht ungestraft übersieht.

Der Naturalismus hat eine Art, sich zu schminken und Masken zu machen, die erheblich von der früheren abweicht. Der naturalistische Schauspieler verzichtet darauf, dass jeder, sobald er die Bühne betritt, weiss: da kommt ein Held oder ein Bösewicht, ein schüchterner Liebhaber, ein Genie oder ein Dummkopf. — Dem naturalistischen Schauspieler ist das Publikum nur der unbeteiligte zufällige Zeuge seiner Handlung. Er nimmt daher in seiner Stellung auf der Bühne keine Rücksicht auf diese zufälligen Zeugen. Wo er nach dem natürlichen Gang der Handlung stehen muss, von der Stelle aus redet er, ob das vorne an der Rampe oder hinten, rechts oder links, dem Publikum mit dem Rücken oder dem Gesicht zugekehrt, das bleibt sich gleich. Seine Worte hat er nicht an das Publikum, sondern ausnahmslos an den oder die Mitspieler zu richten, die es angeht, keinen Augenblick soll er die Illusion dadurch stören, dass er aus dem Ensemble heraustritt. Denn auf der Bühne des Naturalismus steht das Ensemble höher als der Einzelne, und auch der letzte Statist ist auf der Bühne von derselben Berechtigung und Bedeutung, wie die Träger der Hauptrollen.

Das Prinzip der Wahrheit ist auch auf Mimik und Gestikulation ausgedehnt. Lebendigkeit, Natürlichkeit und Gewöhnlichkeit sind an Stelle des Ungewöhnlichen und Erkünstelten geboten. Das Mienenspiel hat durch den Naturalismus eine durchgreifende Wandlung erfahren: eine ungemeine Verfeinerung. Je feiner und zarter alle Mittel der Mimik sind, desto stärker wirken Abweichungen. Der neue Stil hat sich die Sparsamkeit der Natur zum Vorbild genommen, die ja auch nur ausnahmsweise sich zur Schöpfung monströser Ungeheuer entschliesst.

Mimik und Gestikulation hängen, wie in allen Stilen, so auch im naturalistischen von der Deklamation ab. Die Deklamation des Naturalismus will den Dialog nicht mehr seiner selbst wegen sprechen, sondern ihn nur als Interpreten der Charaktere behandeln, deshalb ist die Deklamation von aller Schablone befreit und zur Kunst der individuellen Charakteristik umgebildet. Auch schmiegt sie sich dasselbe im wesentlichen dem Muster des täglichen Lebens an. Wo es aber der Charakter und die Situation verlangen, da weiss auch der Naturalismus höhere Töne zu finden. Gerade im Hervorbringen von Herzenstönen, die echte Leidenschaft, echte Empfindung wiederspiegeln, ist der Naturalismus Meister. Am schwersten findet er sich noch mit dem Vers ab. Der Naturalismus ist mit der Prosa gross geworden, das Feingefühl für den Rhythmus hat er sich noch nicht erworben. Joseph Kainz, Häusser und Emanuel Reicher, Frau Sorma und Frau Conrad sind wohl die einzigen Grössen des naturalistischen Stiles, die auch im Vers jeder Anforderung gerecht werden: dem Rhythmus und der Naturwahrheit. Je mehr sich der naturalistische Stil dem klassischen Drama wieder zuwenden wird, desto mehr rhythmisches Gefühl wird er sich aneignen, desto mehr wird er imstande sein, den Vers zu beherrschen. Das ist natürlich nicht falsch zu verstehen. Goethes „Iphigenie“ in derselben Art zu deklamieren wie Hauptmanns „Biberpelz“, würde eine Sünde gegen das Gesetz sein, dass der Stil der Dichtkunst dem Stil der Schauspielkunst den Weg zu weisen hat.

Es giebt überhaupt keinen Stil, der für alle Zeiten der einzig richtige ist. Jeder Stil ist nur relativ der richtige, insofern er das treueste Ausdrucksmittel seiner Zeit ist. Deshalb fordert gerade unsere Zeit mit ihrem Feingefühl für jedes Drama einen besonderen Stil der Darstellung. Aber innerhalb dieser Darstellung hat sich alles: Deklamation, Mimik, Gestikulation, Ensemble, Kostüme und Ausstattung unter einem Stil einheitlich zu beugen. Es ist falsch alle Dichtungen in einem Stil zu spielen, noch falscher aber in ein und derselben Dichtung verschiedene Stile nebeneinander zu dulden. — Erst wenn die Schauspielkunst imstande ist, die Stile aller Zeiten zu beherrschen, das Können aller Perioden in sich zu vereinen, erst dann hat sie ihr letztes Ziel erreicht. Dieses Ziel ist zu allen Zeiten ein und dasselbe gewesen: Die Wahrheit. Denn objektive Wahrheit, wie sie der Naturalismus erstrebt, und subjektive Wahrheit, wie sie der Idealismus will, gilt gleich. Jede Kunst, die sich, von unkünstlerischen Nebenabsichten frei, aus der Zeitseele organisch herausentwickelt, ist vor dem Richterstuhl der Zeit: Wahrheit.

Goethe und Richard Wagner.

Von Prof. Dr. K. Landmann.

(Schluss.)

Ganz natürlich schliesst sich an den Aufsatz, den wir hiermit verlassen, der „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule"*) an, den Wagner 1865 auf ausdrücklichen Wunsch des Königs abfasste, der aber richtiger erst an dieser Stelle steht, weil wenigstens ein Teil der darin gemachten Vorschläge im Jahre 1867 verwirklicht wurde. Als Zeuge des Geistes, der auch aus diesem Dokumente spricht, möge die folgende Stelle (S. 166) herausgegriffen werden: „Wenn ein deutsches Mädchen heute bei der Vorführung der entstellendsten Farce, die wohl je einem edeln deutschen Dichtergebilde als parodistisches Gewand umgeworfen ist, bei der Aufführung der Gounodschen Pariser Boulevard-Oper „Faust", in Thränen ausbricht, so kommt dem gebildeten Beobachter fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goetheschen Faust bei seinem Eintritte in den Kerker: er ist erstaunt, wie das Gefühl für das Edle und Wahre so wunderlich irregeleitet und gemissbraucht werden konnte, dass hier nicht ästhetischer Ekel sofort vor der Verzerrung und Lüge zurückschreckt. Dennoch fliessen diese Thränen des deutschen Mädchens aus einem Quell der Empfindung, der nicht unverschieden von dem Borne sein muss, aus welchem der grosse Dichter selbst die Begeisterung zu seinem Gretchen schöpfte. Nicht nur, dass aus unserer Mitte Beethoven und Goethe hervorgingen, sondern auch, dass ihre Werke, trotzdem wir sie noch nie ganz deutlich uns vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen und geliebt werden, zeugt für unsere bedeutenden Anlagen."

Von den weiterhin folgenden Aufsätzen dieses Bandes ist eine Reihe kleinerer unter dem Gesamttitel „Censuren" zusammengefasst**). — Wenn unter den Leuten, mit denen sich Wagner hier auseinandersetzt, in erster Linie der Kulturhistoriker W. H. Riehl steht, so könnten wir wohl bedauern, den Verfasser der „Naturgeschichte des deutschen Volkes" unter den Gegnern des deutschen Meisters zu finden, wenn wir nicht wüssten, dass der treffliche Rheinländer auch „Musikalische Charakterköpfe" geschrieben hat, die den einseitigen Standpunkt der Wagner feindlichen Münchener Schule nicht verleugnen. Trotzdem erwähne ich diese „Censur", weil die Gegenüberstellung Goethes (S. 207), der in seinem „Götz von Berlichingen" eine rührende Verherrlichung des individuellen Freiheitsgefühles im deutschen Volksgeiste gegeben, und der „modernen Litteratur-Periode", die einen Rückfall in den romanischen Volksgeist bedeute, wohl einer Beachtung wert er-

*) Bd. VIII, S. 125—176, dat. München, den 31. März 1865.
**) Bd. VIII, S. 200—260, der letzte, ein Brief dat. Triebschen bei Luzern, Neujahr 1869.

scheint. — Absichtlich nicht erwähnt habe ich in meiner früheren Betrachtung den vielgenannten Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ (Bd. V, S. 66—85), weil dieser keine Veranlassung bot, von Goethe zu reden. Aus dem gleichen Grunde übergehe ich auch hier die „Aufklärungen über das Judentum in der Musik“ (S. 238—260, als Brief an Frau Marie Muchanoff, geborene Gräfin Nesselrode) und bemerke nur, dass jener Aufsatz nicht ohne diesen erläuternden Brief gelesen werden sollte. — Einen erheiternden Schluss der Aufsätze dieses Bandes bildet die Schrift „Über das Dirigieren“*), schon durch das „Motto nach Goethe“: „Fliegenschnauz' und Muckennas' Mit euren Anverwandten, Frosch im Laub und Grill' im Gras, Ihr seid mir Musikanten!“ — aber auch mit der Bemerkung über „eine neue Ästhetik, welche vor allem sich an Goethe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre und deshalb so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe.“ Die Lassensche Musik zur „Walpurgisnacht“ wenigstens hat uns gezeigt, dass auch neuere Musiker ihren Goethe besser verstanden haben als jene Ästhetiker, die Wagner hier geisselt.

Die zwei letzten Bände enthalten die Aufsätze, die Wagner von 1870 ab bis zu seinem Tode 13. Februar 1883 veröffentlicht hat, dazu als Einleitung „An das deutsche Heer vor Paris“, ein Gedicht, und „Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier“, zum Schluss die letzte Dichtung Wagners „Parsifal“. Es wäre vielleicht zweckmässiger gewesen, gerade diese Aufsätze in das Licht der Gegenwart zu rücken und ihren Beziehungen auf Goethe ausführlicher nachzugehen. Nichtsdestoweniger schmeichle ich mir mit der Hoffnung, die Leser des „Pädagogischen Archivs“ durch die vorhergehenden Betrachtungen so angeregt zu haben, dass sie wenigstens diese beiden Bände in ihrem vollen Zusammenhange lesen, um so ein Zeitbild zu gewinnen, das unsere Tageslitteratur in dieser Frage nicht zu geben vermag. In dieser Hoffnung beschränke ich mich darauf, von hier ab nur einige Leitstäbe aufzustecken, an die sich die eigene Lektüre etwa anzuheften vermöge. — Der erste hier in Betracht kommende Aufsatz ist „Beethoven“**), eine tiefgehende Untersuchung über das Wesen der Musik, aus der S. 66 die sehr zutreffenden Bemerkungen über Goethe und Schiller und, daran anschliessend, über die Stellung Schopenhauers zur Musik, S. 71 das Citat: „Welch Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?“ — S. 84 die Erwähnung Lessings, Goethes und Schillers als „unserer Erretter von dem Verkommen in der Verderbnis des europäischen Völkergeists“, S. 94 die Beleuchtung des Verhältnisses Beethovens zum „Faust“, S. 111 die Zurückweisung der Meinung, als ob die Verse des Textdichters, „und wären es die Goethes und Schillers“, die Musik bestimmen könnten, und endlich S. 124 die ausführlichere Stelle über die Konzeption des „Faust“ und des „Wilhelm Meister“, die „ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Goetheschen Dichtergenius“ fällt, besonders hervorgehoben werden sollen. — Nicht minder wichtig ist der folgende Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper“***) mit den S. 128—134 wiederholt vorkommenden Hinweisen auf die Einwirkungen, die das Drama Goethes und Schillers auf die Oper gehabt, darunter S. 134 die abermalige Erwähnung des Gounodschen „Faust“, worauf die Stellen S. 136: Goethes und Glucks „Iphigenie in Tauris“ und S. 141: Goethes Verhalten zu Shakespeare im „Wilhelm Meister“ und sein später „immer vorsichtiger werdendes Urteil“ über denselben den Schluss vorbereiten helfen, der hier unverkürzt wiedergegeben werden möge: „Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler aber auch von aussen her behilflich zu sein, dies wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters.“ Man sieht aus diesen in der Ausgabe gesperrt gedruckten Zeilen, dass der Gedanke an Bayreuth schon greifbare Gestalt in Wagner gewonnen hat. — Dem gleichen Gedanken verdankt der folgende Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“†) seine Entstehung. Das beweist, von dem inneren Zusammenhang abgesehen, gleich S. 170 die ergötzliche Betrachtung über „Ein Komödiant könnt'

*) Bd. VIII, S. 261—337, gleichfalls aus dem Jahre 1869.
**) Bd. IX, S. 61—126 (1870).
***) Bd. IX, S. 127—156.
†) Bd. IX, S. 157—230.

einen Pfarrer lehren" (vgl. S. 190 f.), ferner S. 179 die Bemerkung über Goethes Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien, wie man auch von Schiller weiss, dass er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte, die Ausführung auf S. 183 bis 185, dass Goethes „Faust" nicht für unsere Bühne geschrieben sei (vgl. S. 194), woran sich S. 196 die Bemerkung über Goethes Ausspruch „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist," und der nochmalige Hinweis auf den „Faust" schliesst. Und abermals S. 214 in einer Stelle, die ich gegen meine ausgesprochene Absicht am liebsten vollständig wiedergeben möchte, aus der aber wenigstens die Worte nicht fehlen dürfen: „Nur wenn diese (die versäumte Ausbildung) noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in das Reine kommen können, während jetzt den Koryphäen dieser Kritik es noch erlaubt dünken darf, z. B. über den zweiten Teil des „Faust" parodistische schlechte Witze zu reissen."

Mit dem zehnten Bande treten wir in die Bayreuther Zeit ein, und die Mehrzahl der hier wieder abgedruckten Aufsätze erschien zuerst in den „Bayreuther Blättern", die auch jetzt noch, wenn auch nicht mehr in so inniger Fühlung wie zu Lebzeiten des Meisters, das Organ des „Allgemeinen Richard Wagner-Vereins" sind. Da ist zunächst die prächtige Studie „Was ist deutsch?"*) mit dem allerdings im Jahre 1865 geschriebenen Satze S. 49: „Dass aus dem Schosse des deutschen Volkes Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven erstanden, verführt die grosse Zahl der mittelmässig Begabten gar leicht, diese grossen Geister als von Rechtswegen zu sich gehörig zu betrachten und der Masse des Volkes mit demagogischem Behagen vorzureden, sie selbst sei Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven", der aber dennoch wie auch die ähnliche Klage S. 51 einen Wiederhall der Enttäuschungen giebt, von denen der Schluss des Aufsatzes im Jahre 1878 ein beredtes Zeugnis ablegt. Und ähnlich in „Publikum und Popularität"**), die Beziehung auf Goethe, der in einem Gedichte aus Italien klagt, dass er durch seine Geburt zur Handhabung der deutschen Sprache verurteilt sei (S. 66), und die Anklage gegen die Verfasser unserer zahlreichen Litteratur-Geschichtsbücher, die „auf allerhand sonderbare Einfälle geraten, wie z. B., dass wir jetzt nicht Gutes mehr hervorbrächten, weil Goethe und Schiller nur auf Abwege geführt hätten, von denen uns wieder abzuleiten unsere feuilletonistische Strassenjugend etwa berufen sein müsse" (S. 67). Aber immer wieder ist es Goethe, an dem er sich aufrichtet, wie S. 72 in der Bemerkung über den Prolog des „Faust".

In den beiden Aufsätzen „Über das Dichten und Komponieren" und „Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen"***) setzt sich Wagner, immer von allgemeinen Gesichtspunkten ausgehend, mit einzelnen Persönlichkeiten auseinander, wie z. B. mit dem „seligen Gutzkow", der „uns das böse Geheimnis aufgedeckt hat, dass Goethes und Schillers ungemessene Popularität sich nur der energischen Spekulation ihres Buchhändlers verdanke" (S. 137), worüber vielleicht von der Firma Cotta Aufschluss zu erlangen sei (S. 141), und wieder S. 144, wo er dem „seligen Gutzkow" gegenüber auf „Wilhelm Meister" und „Wahlverwandtschaften" und „Faust" verweist. So auch in dem zweiten dieser Aufsätze mit dem geistsprühenden Vergleich zwischen der „Euryanthe", in der „Webers schönste, reichste und meisterlichste Musik für uns schon so gut wie verloren ist", und dem Gedanken Goethes, zu seiner „Helena" würde Rossini eine recht passende Musik haben schreiben können (S. 167 f.). — Wenden wir uns von diesen technischen und darum vielfach ins persönliche Gebiet hinüberstreifenden Erörterungen zu dem in das Jahr 1880 fallenden Aufsatz „Religion und Kunst" mit seinem Nachtrag: „Was nützt diese Erkenntnis?" und den beiden Ausführungen: „Erkenne dich selbst" und „Heldentum und Christentum",†) so sehen wir den Meister auf derselben Höhe, auf der

*) Bd. X, S. 36—53, dat. 1865 — 1878. Der Schluss enthält noch einige Andeutungen über die Geschichte des „Kaisermarsches".

**) Bd. X, S. 61—90.

***) Bd. X, S. 137—151 und 152—175.

†) Bd. X, S. 211—285, dat. 1880, 1881.

auch der derselben Zeit angehörende „Parsifal“ steht, in dem freilich jüngere Geister einen Rückgang von der Höhe des „Nibelungenringes“ erkennen wollen. Und wie sehr der Meister von Bayreuth auf dieser Höhe des Lebens mit dem Weisen von Weimar verglichen werden darf, das beweisen auch die zwei Stellen, die wir aus diesen Betrachtungen zu vergleichen haben: die eine (S. 247) von dem Vergänglichen, das nur ein Gleichnis ist, die andere (S. 248) von der Erfindung des Papiergeldes im zweiten Teil des „Faust“, das wie das Gold der Nibelungen als „der würgende Dämon der Menschheit“ erscheint, der dem „Erkenne dich selbst“ ein Ende zu bereiten droht. Der einzige Weg zur Rettung von diesem Verderben liegt in der Rückkehr zur Natur. „Diese suchte Goethe auf und ward uns dadurch ein so beruhigendes und ermutigendes Vorbild. Dass seinem greisen Faust zur Herrichtung eines Asyles für freie menschliche Thätigkeit der Teufel selbst helfen musste, lässt uns zwar diese seine Gründung noch nicht als eine dauerhafte Freistätte des Reinen erkennen; aber dem Teufel selbst war damit die Seele des Verschuldeten entwunden, denn ein Engel des Himmels liebt den Rastlosen.“ — Diese letzte Stelle steht in einem Briefe, den Wagner am 31. Januar 1883, also vierzehn Tage vor seinem Tode, von Venedig aus an Heinrich v. Stein richtete,*) ein rührendes Zeugnis, mit dem wir, ohne ein weiteres Wort hinzuzufügen, unsere Auslese aus den „Gesammelten Schriften“ beschliessen.

Zu dem Leben und Wirken des Mannes aber, dessen Namen ich in der Überschrift mit dem Namen unseres Goethe zusammengestellt habe, möge mir noch eine die vorstehenden Ausführungen abschliessende Bemerkung gestattet sein. — Gustav Freytag, dem ich in meinem vorigen Aufsatze diese Stelle einräumte, hat seine „Erinnerungen aus meinem Leben“ mit dem Satze geschlossen: „Zuletzt aber darf ich, ein bejahrter und unabhängiger Mann, dem die Gunst der Mächtigen nichts Grosses zuteilen kann, als höchsten Gewinn meines Lebens das Glück rühmen, welches mir, gleich Millionen meiner Zeitgenossen, zugeteilt worden ist durch Einen, der auf die Siebzigjährigen herabsieht wie auf ein jüngeres Geschlecht, durch unsern guten Kaiser Wilhelm und durch seine Helfer, den Kanzler und den Feldherrn.“ Richard Wagner ist drei Jahre vor Freytag geboren und zwölf Jahre vor ihm gestorben. Er hat wie jener eine kleine und eine grosse Zeit erlebt, und er war wie jener ein echt deutscher Mann. Als er im Jahre 1876 die Patrone seines grossen Unternehmens zum „Ring des Nibelungen“ nach Bayreuth geladen hatte, da kam auch der deutsche Kaiser. Und die Worte, die hier der Kaiser zum Künstler sprach: „Ich habe nicht geglaubt, dass Sie es zustande bringen würden“,**) sie sind auch eine von den hohen Ehrungen, deren sich der Künstler in jenen Tagen zu erfreuen hatte. Aber der grosse Kanzler ist diesem die ganze Zeit seines Lebens hindurch ferne geblieben, und wir Deutsche dürfen wohl tief beklagen, dass „deutsche Kunst und deutsche Politik“ so gar keine Berührungspunkte zu einander finden. Und so möge uns heute, im Jubeljahre der Wiederaufrichtung des deutschen Reiches, die Frage gestattet sein: Sollte der Einfluss, den Richard Wagner auf den jungen König geübt, gar keinen Anteil an den hochherzigen Entschliessungen gehabt haben, die Seine Majestät der König Ludwig II. von Bayern im Rate der deutschen Fürsten zum Heile des deutschen Vaterlandes zur Geltung brachte? — „Im Anfang war die That.“

*) Als Einführung des Buches „Helden und Welt. Dramatische Bilder von Heinrich v. Stein“ abgedruckt in den „Ges. Schriften und Dichtungen“ Bd. X. S. 316—324.

**) „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“. Bd. X, S. 109 (Unmittelbar darauf folgt der Dank an die Techniker und Künstler, die zum Gelingen geholfen).

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Bonn. Josef Joachim wird im bevorstehenden vierten Abonnementskonzert des Städtischen Gesangvereins ausser den bereits angezeigten Solonummern von Spohr und Leclair auch noch einige ungarische Tänze von Brahms-Joachim vortragen. Herr Pauer aus Köln hat die Klavierbegleitung freundlichst übernommen.

Karlsruhe. Mit lebhaftester Freude wurde in einem Kammermusikabend unseres beliebten Klavierspielers Fritz v. Bose dessen Lehrer, Professor Dr. Karl Reinecke aus Leipzig, begrüsst. Der Altmeister klassischen Klavierspiels trug Mozart mit feinster Hervorhebung des musikalischen Gehalts und in sorgsamster technischer Ausführung vor und erntete dafür, wie für seine Mitwirkung in einem Trio eigener Komposition (G moll, Op. 230) lebhaftesten Beifall und Hervorruf. Mit Fritz v. Bose spielte er sein bekanntes schwieriges und wirkungsvolles Impromptu über das Alpensee-Motiv aus Schumanns „Manfred“ (für zwei Pianoforte). Der kleine Saal des Konservatoriums war überfüllt und die Hörer spendeten jubelnden Beifall, als dem Meister von einer Abordnung der „Liederhalle“ ein Lorbeerkranz überreicht wurde. Die Gesangsehren des Abends erntete eine sehr begabte Schülerin unserer Konzertsängerin Frau Höck-Lechner, eine auch schon auswärts durch ihre Gesangsleistungen bekannte junge Dame aus Pforzheim, Frau Julie Rothacker. Im Trio wirkten noch die Herren Wassmann (Violine) von hier mit und der Cellist Schmutzer von Baden.

München. Das IV. Symphoniekonzert des Kaim-Orchesters, welches am Mittwoch, den 13. Januar, unter Hermann Zumpes Leitung stattfand, hatte den früheren Konzertmeister Alfred Krasselt zum Solisten. Krasselt, welcher sich seit seinem Weggang nicht mehr in München hören liess, spielte das Violinkonzert in D moll von Richard Strauss und mit Klavierbegleitung das Adagio aus dem 9. Konzert von Spohr und „Csardasscenen“ von Hubay. Das symphonische Hauptstück des Abends war die Aufführung der grossen romantischen Symphonie von Anton Bruckner (No. 4 in Es dur). Dieser Symphonie folgte die Akadem. Festouverture von Brahms, so dass im Programm die beiden grössten modernen Symphoniker vertreten waren.

Paris. Lamoureux bot seinen Getreuen im Sommerzirkus ein sehr reichhaltiges Programm. Besonderen Beifalles erfreuten sich die Symphonie von Saint-Saëns und die Bruchteile des ersten Aktes der „Walküre“, in denen sich besonders Herr Engel und Frau Chrétien-Vaguet um die Aufführung verdient machten. Dagegen fand die eingefügte Novität „Chasse fantastique“ von Colomer nicht allgemeine Zustimmung, obgleich das kurze Stück ein originelles, vielversprechendes Talent verrät. — Im Konservatorium bildete wiederum die „Nuit persane“ von Saint-Saëns das Hauptstück, diese Tondichtung findet bei dem musikliebenden Pariser Publikum immer mehr Anklang. — In der „Salle Pleyel“ gab die „Société nationale“ am Samstag ihr 250. Konzert; diese Ziffer legt einen schlagenden Beweis für die Lebenskraft dieser kleinen Vereinigung von Musikenthusiasten ab, die vor 25 Jahren von César Franck begründet worden ist. Diese von dem grossen Publikum wenig gekannte Gesellschaft hat sich grosse Verdienste um die Musik in Frankreich erworben und wesentlich zu der Bekanntmachung und Verbreitung der

Wagnerschen Werke, wie auch der Arbeiten Lalos, Chabriers, Faurés, Vincent d'Indys und Bruneaus beigetragen. Ihr gestriges, sehr reichhaltiges Programm, das [illegible] revolutionäre [illegible] enthielt [illegible]

Wien. Die Kammersängerin Frau Schumann-Heink hat an ihrem Liederabend 30. Januar unter anderem auch den vollständigen Schumannschen Liederzyklus „Frauenliebe und Leben" vorgetragen.

Theater (Oper).

Berlin. Die Direktion des Theaters Unter den Linden hat den guten Einfall gehabt, eine der reizendsten Werke Edmond Audrans, die komische Oper „Gillette de Narbonne", deren Text von Henry Chivot und Alfred Duru herrührt, auf das Repertoire zu setzen.

Bremen. Während der Weihnachtsfeiertage fanden hier [illegible] gelungene Aufführungen von Lohengrin und Hänsel und Gretel statt. [illegible]

Köln. Im Neuen Theater gelangte zum erstenmal in Deutschland zur Aufführung „Der Schneemann" [illegible] phantastische Operette in drei Akten nach dem Französischen von Chivot und Vanloo, Musik von [illegible]

Mannheim. Eugen d'Alberts neueste Oper [illegible] ist vom Hoftheater zur Aufführung angenommen worden. Die Premiere findet gelegentlich der Tonkünstlerversammlung am [illegible] statt.

Stockholm. Wolfgang Kirchbachs japanische Märchendichtung [illegible] Musik von Franz [illegible] ist soeben von der kgl. Hofoper zur Aufführung angenommen worden.

Wien. [illegible] Johann Strauss [illegible] Theater an der Wien [illegible]

[illegible]

Theater (Schauspiel).

Dresden. Das Schauspiel bringt demnächst in unmittelbarer Folge Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke" und [illegible] „Gabriel Borkmann" heraus. [illegible]

Berlin. Das Gastspiel [illegible] im Lessing-Theater [illegible]

Frl. Marcelle Josset wird seine Partnerin sein. In Herrn Jean Coquelin soll Berlin zum erstenmal einen Sprossen der berühmten Künstlerfamilie Coquelin kennen lernen. Herr Camille Dumény vom Pariser Vaudeville-Theater hat sich auch der Gesellschaft angeschlossen.

— Demnächst [illegible] am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater das Schauspiel in vier Akten „Menschenfresser“ von Max W[illegible].

— Die Dramatische Gesellschaft, der bisher die misslichen Verhältnisse am Theater des Westens nicht ermöglichten, ihre zweite Vorstellung zu veranstalten, hat nun mit Herrn Direktor [illegible] einen Vertrag abgeschlossen, wonach ihre weiteren Vorstellungen im Neuen Theater stattfinden. Zunächst gelangt am 16. Januar „Martin Lehnhardt“ von Konrad [illegible] zur Aufführung.

„[illegible]“ von Hans L'Arronge, dem Sohne Adolf L'Arronges, wird im Lessing-Theater am [illegible] Februar in Scene gehen.

Max Halbe ist im Begriff [illegible] noch in dieser Saison am Deutschen Theater [illegible] gedenkt in dieser Zeit auch ein neues Stück [illegible] zu bringen.

Zum [illegible] Geburtstage [illegible] Kaisers Wilhelm I. am 22. März wird eine dramatische [illegible] von [illegible] Wildenbruch am Königlichen Theater in Scene gehen [illegible] die poetische Verherrlichung des Tages [illegible].

Bremen. [illegible] Aufführung von „Wallensteins Lager“ am 2. Dezember bewies, dass das Schauspiel [illegible] auf einer beachtenswerten Höhe sich befindet. [illegible] Herrn [illegible] in Spiel und Maske vortrefflich verkörpert [illegible] ohne Zweifel eine bedeutende Zukunft [illegible]. A. K.

„Kaiser Heinrich“ von Wildenbruch hat hier einen wirklich durchschlagenden Erfolg [illegible] Repertoirestück ersten Ranges [illegible]. Herr Direktor Senger hatte die Aufführung [illegible]. Heinrich V. war eine gigantische Gestalt, das Publikum war [illegible]. Auch mit der Neuinscenierung des „Faust“ mit dem Prolog im Himmel hat Direktor Senger hier einen fast beispiellosen Erfolg [illegible]. Das Publikum hat [illegible] grossen Geschmack an klassischen Dramen [illegible].

Frankfurt. [illegible] „Bergkameraden“? erzielte bei seiner Erstaufführung im hiesigen Schauspielhaus am 18. Januar, besonders im ersten und im letzten Akte, einen durchschlagenden Erfolg. Die Regie des Herrn [illegible] und die Hauptdarsteller Herr [illegible] machten sich um die Aufführung hoch verdient [illegible]. C. N.

Meiningen. [illegible] vortreffliche Aufführung [illegible] Hauptrolle, sowie die Herren Ullrich, [illegible] Wirkung [illegible] Meininger [illegible] Publikum.

München. Im Gärtnerplatztheater hatte die erste Aufführung des „Rabenvater“ bei ausverkauftem Hause einen glänzenden Erfolg. Herr Schweighofer, dessen Spiel unübertrefflich war, [illegible] wurden [illegible] gerufen.

Oldenburg. Am Grossherzoglichen Theater weilt Herr Matkowsky vom Berliner Königlichen Schauspielhaus als Hamlet, Uriel Acosta und [illegible] gastieren.

Paris. [illegible] ein neues Stück nach einer persischen Legende bearbeitet, kommt demnächst am Theater „Porte Saint-Martin“ zur Aufführung. Die Verfasser sind [illegible] und Albert Carré. Die Musik ist von André Messager und Xavier Leroux. Die Hauptrolle darin soll von Mme. Jane Hading übernommen werden.

Wien. [illegible] Drama „Der Wolf[illegible]“ brachte es neulich am hiesigen Burgtheater nur zu einem Achtungserfolg trotz der geradezu meisterlichen Darstellung durch die Damen Sandrock, Medelsky, die Herren Lewinsky, Mitterwurzer, Reimers und Hartmann.

Personalien.

Charles Lamoureux, der berühmte Wagner-Apostel und Dirigent Frankreichs, wird hier demnächst mit dem Winderstein-Orchester ein Konzert geben.

Eugen d'Albert veranstaltet in heuriger Musiksaison in Wien einen einzigen Klavierabend, welcher Mitte [illegible] Februar im Bösendorfer-Saale stattfindet.

Druck von C. G. Röder in Leipzig

1896/97. III. Jahrgang. Heft 18.

Die Redenden Künste?

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible]allee 23.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Culmstr. 30, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Milly Wehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuose
Dresden, [illegible]
empf. sich zur Mitwirkung [illegible]

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road
St. John's Wood

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 28b, II.

Margarethe Petersen
Konzertsängerin, Mezzosopran)
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist.
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
Leipzig, Mühlgasse 4.

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG.

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41
Konz.-Vertr.: Süddt. Konzertdirektion, München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirestück
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schillerstr. 1

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin.
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter: H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 68.
[illegible]

Hermann Durra
Speziallehrer für Gesang.
Ausserdem Unterricht in Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Wa[illegible]str. 50

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin.
Repertoir: alle modern. u. klass. Altpartien
Berlin W.,
[illegible]strasse

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, [illegible] 4

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Runge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile

Dr. Victor Schweizer
Leipzig
Hospitalstr. 23, I.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr. 13.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran).
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible] 19, I

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannesplatz 12, III.

Louise Ottermann
(Sopran) Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied
Dresden-A., [illegible] 20
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin

Elisabeth Mersbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Leibnizstrasse 20, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Nürnbergerstrasse 4.

Mathilde Vaeth
[illegible]
(Sopran).
Adresse: Pforzheim,
Schulberg.

Luise Geller
[illegible]
Magdeburg, Moltkestr. 7
[illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 40, II.

Johannes Snoer
[illegible]
Lehrer [illegible] Harfe
Leipzig, [illegible]
[illegible]

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse

Anna Stephan
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
[illegible] H. Wolff [illegible]

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt und Mezzosopran
Konz.-Vertr.: H. Wolff
[illegible]
Frankfurt a. M., Zimmerweg 12, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 14, II
Partie-Studium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 21

Johannes Cotta
[illegible]
Altenburg S. A.
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke
[illegible] und Gesanglehrerin
Berlin W., Potsdamer Str. 21a, Gartenhaus III
[illegible]

Amelie Gmür-Harloff
[illegible]
Weimar,
Grandstedterstr. 2 I
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Sopran, Konz.- u. Oratoriensängerin u. Gesanglehrerin
Berlin W.,
Neue Winterfeldtstr. 10, II
Konz.-Vertr.: [illegible]
[illegible]

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran), Gesanglehrerin.
Leipzig, Kaiser Wilhelm-Str. 1 part.

Elisabeth Pfeil
Konzertsängerin
(Alt, Mezzosopran)
Wiesbaden.
Vertr.: Eugen Stern, [illegible]

Leipzig, den 6. Februar

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½—12½ Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt 1, No 1975.

Heft 18.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Schubertfeier des Liszt-Vereins (Alberthalle, 23. Januar). Einen glänzenden Verlauf nahm das Extrakonzert des Liszt-Vereins, welches den Manen Franz Schuberts gewidmet war. Nur Werke dieses Meisters füllten das Programm. Den Beginn machte das herrliche Trio B dur op. 99, von den Herren Sapellnikoff (Klavier), Franke (Violine) und Kiefer (Violoncell) mit seelenvollem Vortrag und sauberer Technik zu Gehör gebracht. Herr Sapellnikoff spielte des weiteren mit Entfaltung eines geradezu staunenswerten technischen Könnens Schuberts grosse Wandererphantasie op. 15 C dur in der Originalausgabe und erntete für diese Meisterleistung stürmischen Applaus. Auch Frau Sofie Menter beteiligte sich an dem Konzerte mit Vorträgen einer Reihe Lisztscher Transskriptionen für Klavier allein, die ebenfalls vollauf verdienten Beifall fanden. Frau Schumann-Heink erfreute durch den Vortrag von verschiedenen Schubertliedern, unter denen besonders „Die Allmacht“ und „Der Doppelgänger“ trotz merklicher Indisposition der Künstlerin, zu wundervoller Wiedergabe gelangten. Die geräumige Alberthalle war vollständig ausverkauft, die Stimmung des Publikums eine sichtbar gehobene und festliche.
Rob. West

Neues Theater (23. Januar). „Lohengrin“. Als „Lohengrin“ setzte Herr Emil Götze sein Gastspiel mit wesentlich besserem Erfolge fort. Besonders im dritten Akte klang das noch immer gewaltige Stimmmaterial in der hohen Lage durchweg glänzend und machtvoll, bedauerlich bleibt dagegen umsomehr der stets verschleierte, stumpfe Klang der Töne in der einst so blühend schönen Mittellage. Ein ausgesprochenes piano vermisste ich vollständig. Von Götzes Spiel und Auffassung des „Lohengrin“ zu reden, halte ich für überflüssig, abstrahiert doch auch unser Publikum vollständig davon und lässt es sich genügen, die phänomenalen stimmlichen Mittel des gefeierten Sängers immer wieder zu bewundern.
Rob. West.

Neues Theater (24. Januar). „Heimchen am Herd“. Für das erkrankte Frl. Kernic gastierte als Dot Frau Thessa Graul vom Hoftheater zu Schwerin. Es ist gewiss kein geringes Lob für den Gast, wenn wir konstatieren, dass ihre Leistung derjenigen unserer einheimischen Vertreterin fast vollkommen ebenbürtig, ja. in der frischen und ungezierten Natürlichkeit der Darstellung sogar noch überlegen war. Das nicht übermässig zahlreich erschienene Publikum zeichnete den Gast durch lebhaften Beifall aus. Rob. West.

Schubertfeier, veranstaltet vom „Böhmischen Streichquartett“ (Krystallpalast, 26. Januar). Nachdem der „Liszt-Verein“ die „Festwoche“ in würdigster Weise mit seinem Schubert-Konzert am Sonnabend den 23. Januar, eröffnet hatte, schloss sich die gestrige Schubert-Feier des „Böhmischen Streichquartetts“ als ebenbürtig an. In der That, ein hoher idealer Genuss war dieser Quartettabend, ausschliesslich dem „melodienjungen Wiener“ (Rubinstein) gewidmet. Zum grössten Bedauern musste infolge plötzlicher Erkrankung des II. Cellisten, Herrn J. Burian, das Programm eine Änderung erleiden, inso-

[illegible] dass an Stelle des Quartett C-dur das Streichquartett A-moll trat. Was die vier Künstler an diesem Abend leisteten, überstieg bei weitem alles bis jetzt Gebotene. Wohl selten hat das [illegible] Quartett eine solche vollendete Wiedergabe erfahren wie an diesem Abend. Wie aus einer anderen Welt erklangen die [illegible] Akkorde des Andante con moto. [illegible] und das [illegible] Zeiten [illegible] schlang sich in den Variationen das Figurenwerk um die ausdrucksvolle Melodie. Auf das feinste abgetönt [illegible] auf der Höhe stehend brachten die Böhmen dieses Kabinettstück zu wunderbarer Wirkung, und als das Meisterwerk Schuberts verklungen war, lag ein Bann über der atemlosen Zuhörerschaft, der sich in begeistertem Beifall auflöste.

Mit hinreissender Leidenschaft und Wärme wurden das Scherzo und Presto gespielt. Bei dem A-moll-Quartett schienen uns die Herren noch nicht disponiert zu sein, waren aber bereits im zweiten Satze Andante auf der Höhe ihrer sonstigen Leistungsfähigkeit [illegible] und mit frischem Humor spielten sie den letzten Satz Allegro moderato. Stürmischer Beifall folgte jedem Satze.

Um den Abend [illegible] waren zwei Solistinnen herangezogen worden. Zuerst sang Frl. [illegible] Ottermann aus Dresden mit zweifelhaftem Erfolge einige Schubert-Lieder: „An die Musik", „Vor meiner Wiege", „Die Liebespost", „Das [illegible]". Seit wir die Dame zum letztenmale hörten, ist sie bedeutend zurückgegangen. Ihr Ansatz ist unsicher, mit der [illegible] stimmt sie es gar nicht genau, und ein theatralischer Zug schleicht sich in ihren Vortrag, jeder Natürlichkeit und [illegible] entbehrend. Am besten gelang ihr noch „Vor meiner Wiege".

Als zweite Solistin debütierte Frau Marie Roger-Miclos mit „Moments musicaux" As-dur und F-moll, Impromptu B-dur von Schubert. Ein richtiges Urteil nach diesen drei Stücken zu fällen, erlauben wir uns nicht, und [illegible] uns es nach ihrem Klavierabend vor. Nur so viel können wir [illegible], dass Frau Roger-Miclos vor allem einen zarten, in allen Phasen schön [illegible] Piano-Anschlag hat [illegible] manchmal noch spitz und spröde. Ihre Technik ist [illegible] und fliessend [illegible], wie es scheint, [illegible] die technische [illegible]. Ihre [illegible] wickelte künstlerische [illegible] weist sie aber nur auf das Moderne. [illegible] Scarlatti, Liszt, auch Chopin kann sie ohne Zweifel spielen, während sie mit Schubert einen wenig günstigen Eindruck hinterliess. Am besten geriet der Spielerin noch das Moment As-dur, während Moment musical F-moll [illegible] dem [illegible] des Tempos viel zu französisch klang. Das B-dur-Impromptu war ohne jede Bedeutung gespielt. Herr A. Nestler führte die Begleitung des Gesanges äusserst geschmackvoll und akkurat durch.

Auf eine lange Zeit scheiden nun die Böhmen, die uns zu teuren Freunden geworden sind, von uns, um in der neuen Welt sich Lorbeeren zu pflücken. Unvergleichliche, genussreiche Stunden haben sie uns auch in dieser Saison bereitet, und freuen wir uns bereits, bis sie wieder ihren Einzug in unsere alte Musenstadt halten. Auf Wiedersehen!

Th. Nestmann.

Neues Theater. 13. Januar: „Die Meistersinger von Nürnberg." Als „Walther von Stolzing" verabschiedete sich Herr Emil Götze diesmal vom Publikum. Bestens disponiert erfreute er besonders im „Fangelan" des ersten Aktes durch [illegible] Weiche und den Glanz seiner Stimme; [illegible] brachte er [illegible] im Quartett mit Evchen. Der Vortrag des Preisliedes [illegible] ebenso [illegible] wie das [illegible] unkünstlerisch [illegible] auf dem hohen [illegible] den schärfsten Tadel herausfordert. Sogar [illegible] Versuche zu [illegible] Charakteristik waren vorhanden, was [illegible] zu der Annahme bewegt, der Künstler habe diesem [illegible] eine besondere Sorgfalt und Liebe beim Studium gewidmet. Das [illegible] des Rosenbogens im dritten Akte seitens des Herrn Götze, wie das Fehlen des Singestuhls bei den Worten Davids: „Fanget an!" [illegible] der „Red Kaiser". Zur Charakteristik des Hans Sachs im ersten Akte [illegible] ein Monstrum. Herr Götze wurde am Schlusse wiederholt gerufen und mit einer Kranzspende bedacht. Über der übrigen Aufführung waltete durchaus kein günstiger Stern; es war ein [illegible] für unser Stadttheater. Einzig die treffliche Magdalena des Frl. Heuer bereitete mir aufrichtige Freude.

Robert Wust.

Neues Theater. [illegible] Januar: „Die Zauberflöte." In neuer Besetzung der beiden Frauenterzette, des Tamino und der Papagena ging an Kaisers Geburtstag „Die Zauberflöte" in Scene. Herr Krämer wurde dem Tamino nicht immer gerecht; sein überaus [illegible], unbestreitbares Organ spricht [illegible] die ganz [illegible]. Was umso [illegible] zu beklagen ist, als die [illegible] seiner Vortrag nach [illegible] Hinsicht eifriges und liebevolles Studium und viel geistiges Erfassen der Partie verriet. Es war durchaus nicht das Mittelgut eines Durchschnitts-Taminos, welches Herr Krämer auf die Bühne stellte, aber der Kritiker darf sich nicht von dem Sophismus, der in dem alten lateinischen Worte „ut desint vires, tamen est laudanda voluntas" liegt, verleiten lassen. Die Bildnisarie misslang Herrn Krämer gerade heraus gesagt so ziemlich, besseres hingegen

[illegible]

[illegible]

stand nicht auf gleicher Höhe; die russische Lyrik passte zu dem Organ nicht recht. Trotzdem erzielte sie auch damit eine reiche Beifallsernte, so dass Frl. Dietz ihr erstes Auftreten in Leipzig — dem hoffentlich noch viele andere folgen werden — von einem stattlichen Erfolg begleitet sah. Otto Sonne.

Musikbesprechungen.

J. Pischna, „60 Tägliche Studien". Neue Ausgabe mit Varianten und Originalbeiträgen von Willy Rehberg. (Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig.) Wiederum ist der rühmlichst bekannte und geachtete Kapellmeister und Klavierpädagoge Willy Rehberg mit einer Neubearbeitung an die Öffentlichkeit getreten. Es handelt sich um die „60 täglichen Studien" von Pischna. Schon vor einigen Jahren hatte er, noch während seiner Lehrertätigkeit am Leipziger Konservatorium, eine ausgewählte Sammlung dieser „Studien" herausgegeben. Jetzt liegt uns nun das gesamte Werk vor. Das Hauptverdienst, was sich Herr Rehberg mit dieser Bearbeitung erworben hat, besteht darin, dass er die Originalausgabe fast vollständig unberührt gelassen und nur mit Zusätzen erweitert hat. Vortrefflich sind die zahlreichen Variationen, die der ausgezeichnete Klavierpädagog hinzugefügt hat. Ebenso hat Willy Rehberg das Verfahren des „Transponierens" der Studien nach allen Tonarten angeordnet, wie es H. Germer in der „Technik des Klavierspiels" bereits anwendet. Alles in allem ist das Pischnasche Werk um vieles wertvoller geworden und kann sowohl Instituten als auch allen Klavierpädagogen aufs wärmste empfohlen werden. [illegible]

Richard Frank, „4 Klavierstücke, Op. 17". (Gebr. Hug, Leipzig.) No. 1. Impromptu. Der junge, leider noch wenig bekannte Komponist versteht vor allem, im feinen ansprechenden Salonstil zu schreiben. Seine Themen sind zwar nicht gerade originell, zeigen aber überall Natürlichkeit und Anmut. Eine äusserst graziöse Melodie beherrscht das Impromptu, dessen Verarbeitung auch wohlgelungen ist. No. 2. Notturno. Am schwächsten ist Frank das mit „Notturno" betitelte Stück geraten. Ein einfaches, aber sehr ansprechendes Thema [illegible] und nur gegen Schluss nimmt es wieder einigen Aufschwung. No. 3. Humoreske. Diese Nummer kann aufs wärmste empfohlen werden. Trefflich ist der Charakter und die Stimmung getroffen. Das sehr dankbare Thema ist äusserst geschickt verarbeitet. Von origineller und individueller Fassung ist das zweite Thema, was mit Poco più animato eintritt. Jedem Laien und Dilettanten kann diese Komposition aufs wärmste empfohlen werden, und da es leicht spielbar ist, so kann man es als eine willkommene Bereicherung der leichteren Salonliteratur ansehen. No. 4. Fantasiestück. Obwohl es an Erfindung wie auch an Verarbeitung lange nicht an die Humoreske heranreicht, zeigt sich doch auch hier die natürliche Empfindungsgabe und das Ungezwungene, Gesunde, was beinahe allen Kompositionen von Richard Frank eigen ist. Im allgemeinen kann man die Klavierstücke als dankbare, empfindungsreiche Vortragsstücke empfehlen, und man darf gespannt sein, wie der Künstler sich weiterentwickelt. Th. Neumann.

Ketzereien aus dem Bayreuther Heiligtum. Bühnen-„Fest"-Spiel 1896. Von einem Gläubigen. München 1896. Verlagsgesellschaft Münchener Freie Presse. Dieser Gläubige, der schon mehr komischer Heiliger genannt werden könnte, leitet seine göttliche Prosa mit der Frage an den Leser ein, ob er den [illegible] Erguss von dem „Kuhstall" kenne, der also lautet:

„Ich hab' sie gesehen, ich hab' sie gesehen,
Ich habe den göttlichen Kuhstall gesehen —"

Die Kombination von Kuhstall und Bayreuth ist originell. Darf man sich da noch wundern, dass das, was der Heilige schreibt, Mist ist? G. Armin.

Berliner Musik-Kritiker-Spiegel. Ein Wink für Komponisten, die an der Hand eines „eigenen" Konzertes in Berlin die öffentliche Meinung über den Wert ihrer Schöpfungen aufzuklären wünschen. (Kommissionsverlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig.) Diese kleine Schrift sagt mehr als Bände alter kritischer Weisheit. Sie ist ein kühner und grosser Schritt, um endlich einmal die verrotteten Zustände der Berliner Musikkritikasterei näher ins Auge zu fassen. Wahrlich, deutlicher und rücksichtsloser hat diesen Herren von der Feder, unter denen die meisten ihre traurige Existenz mit dem Titel „Kritiker" fristen, noch niemand die Wahrheit gesagt. G. Armin.

Aus dem Leben eines Liederfürsten.

Franz Peter Schubert, geb. den 31. Januar 1797 zu Lichtenthal (Himmelpfortgrund) bei Wien, gest. den 19. November 1828 in Wien.) Von Dr. Leopold Wulff.

„Was in der Jugend du wünschest, hast du im Alter die Fülle.“ Wie aber, wenn das Schicksal einem Menschen das Alter versagt hat, und wenn eben dieser ein Künstler? Dann tritt das ein, was bei Schuberts Leben — wie bei dem so vieler anderer — den Beschauer mit heiligem Ernst erfüllt. Die allgemeine Anerkennung stellt sich ein, — aber der, der sie mit allen Fasern seines glühenden Herzens ersehnt hat, erfährt nichts mehr davon, das Erträgnis der Werke reicht nunmehr hin zur Führung des glücklichsten Lebens, aber so sehr er auch Not litt im Leben, drunten der Tote bedarf des nicht mehr.

„Das Genie ist keine Sinekure“, dieses Wort von Miss Carlyle gewinnt hier doppelte Bedeutung. Es ist kein Zufall, dass Schumann im besten Mannesalter in Geistesnacht verfiel, dass Donizetti dem gleichen Schicksal anheimfiel, dass Rossini fortwährend mit demselben Übel zu kämpfen hatte, es hat seine guten Gründe, dass Chopin nur 40 Jahre alt ward, Weber nur [illegible], Mendelssohn nur 38, Mozart nur 35 und Schubert gar nur 31. Von bekannten genialen Komponisten ist meines Wissens nur noch Giovanni Pergolese jünger gestorben, nämlich in einem Alter von kaum 26 Jahren. — Genannte Tondichter haben sich im Dienste der „Herrlichsten unter den herrlichen Schwestern“ aufgerieben, so wie sich in der Schwesterkunst Dichter wie Schiller, Lenau, Kleist und Hauff, auch Grabbe aufgerieben haben. Trotz seines überaus frühen Todes hat Schubert circa [illegible] Kompositionen von mehr oder minder unsterblichem Wert geschaffen, und doch war und blieb der Unermüdliche so arm, dass er auf einem Spaziergang etwa ein Jahr vor seinem Tode einmal zu seinem Freund Bauernfeld sagen konnte: „Mit dir geht's vorwärts, ich sehe dich schon als Hofrat und als berühmten Lustspieldichter. Aber ich! Was wird aus mir armen Musikanten? Ich werde wohl im Alter wie Goethes Harfner an die Thüren schleichen und um Brot betteln müssen.“ Zu dem inneren Kampf, dessen Vorhandensein bei ihm allerdings erst im Laufe der Zeit in einem schmerzhaften, nervösen Kopfleiden zu Tage trat, gesellte sich bei ihm der sehr viel trostlosere äussere Kampf hinzu, und der verbitterte ihm das Leben.

Schuberts Armut, wenigstens seine anfängliche, war leicht erklärlich: er war der Sohn eines Vorstadt-Schullehrers, der, kaum 19 Jahre alt, bereits mit einer Köchin, Elisabeth Fritz, vermählt, erst Vater von 14 Kindern ward und infolge einer zweiten Heirat (Anna Klagenbock) mit noch weiteren 5 Kindern — gesegnet wurde. — Auch Schuberts glücklicherer Rivale, der genau zwei Monate ältere Balladen-Löwe war ein Schullehrerkind, und wenn auch nicht eins unter neunzehn, so doch immerhin eins unter zwölf! —

Wie Mozart und Mendelssohn war auch Schubert ein musikalisches Wunderkind: er hatte alles „vom lieben Gott gelernt“, wie der Musikdirektor der Wiener Konviktschule, sein Lehrer Ruczizka, schon nach der zweiten Generalbassstunde meinte. Noch im Knabenalter stehend, hatte er bereits „mehr musikalische Ideen als Notenpapier“ (Hanslick). — Das äussere Leben des Schöpfers und Vollenders unseres heutigen reinen Vortragsliedes verlief kleinbürgerlich ruhig, von kleinen, kaum nennenswerten Erfolgen abgesehen folgte eine Enttäuschung der anderen, und als unser Tondichter 1828 nach langer Krankheit starb, da war noch nicht der sechste Teil seiner Kompositionen im Druck erschienen, geschweige denn aufgeführt. Licht auf dies wohl hier und da ein wenig ausgelassene, aber nie von Not und Sorge freie Künstlerleben wirft nur die stete Pflege aufrichtigster Freundschaft. Leider waren seine Freunde nicht in der Lage, wirklich nachhaltig für eine Verbesserung seines Loses zu sorgen, wobei allerdings nicht unerwähnt bleiben darf, dass er sich selbst auf seinen Vorteil noch weniger verstand. Immerhin gebührt den Freunden unseres Komponisten Dank, und die Namen Joseph Spaun, Albert Stadler, Franz von Schober, Johann Mayrhofer, Michael Vogl, sowie die Brüder Hütten-

brenner, Moritz von Schwind, Eduard Bauernfeld, Leopold Kupelwieser, Dr. Pachler und Frau Marie, Karl von Schönstein und endlich Franz Lachner sollen nie ganz vergessen werden, so lange man sich noch dankbaren Herzens an den Sänger des „Erlkönigs" erinnert. Von seinen Lehrern wäre hier noch der schon oben genannte Ruczisca zu nennen, von Salieri hat sich herausgestellt, dass er gegen seinen weitaus begabtesten Schüler nicht gerade schön intriguierte; auch war Schubert von dessen Lehrmethode nichts weniger als erbaut. Seine eigentlichen Lehrer sind ja doch Meister Haydn, Mozart und Beethoven und im Liedstil der biedere Zumsteg.

Der Komponist der „Müllerlieder" war ebensowenig wie der Dichter des „Buches der Lieder" der melancholisch dreinschauende, schöne, schmächtige Jüngling, wie wohl mancher versucht ist zu glauben. Er war klein und korpulent, weshalb man ihn im Freundeskreise (zumal bei den sogenannten „Schubertiaden") auch „Schwammerl", hier und da auch wohl gar „Talgklampen" nannte, ohne dass sich übrigens der gutmütige Schubert dadurch verletzt gefühlt hätte. Der weiche, gutmütige Zug seines Wesens, der auch Robert Schumann veranlasst, ihn gegen Beethoven einen Mädchencharakter zu

Franz Peter Schubert.

nennen, kam in den vollen weichen Zügen seines Gesichts (mit dem tiefen Grübchen im Kinn) aufs deutlichste zum Ausdruck, während die häufig selbst beim Schlafen aufbehaltene Brille demselben wieder etwas stark Schulmeisterhaftes verliehen.

Wirklich verliebt ist Schubert, wie man allgemein annimmt, zweimal gewesen: erstmalig in Therese Grob, die Tochter eines Seidenfabrikanten in Lichtenthal — sie hatte nach seinem eigenen Ausspruche „Blatternarben im Gesicht, aber gut war sie, herzensgut" —, zum andern in Komtesse Karoline von Esterhazy, der er auf den neckisch schmollenden Vorwurf hin, ihr habe er gar nichts gewidmet, antwortete: „Wozu denn? Ihnen ist ja ohnedem alles gewidmet." Diese zweite, im Gegensatz zur ersten, einseitige Liebe fällt aber nicht, wie meist fälschlich berichtet wird, in die Zeit des ersten Aufenthaltes in Zelész, sondern ins Jahr 1824, da Schubert zum zweitenmale als Hauslehrer beim Grafen Esterhazy in der schönen Steyermark weilte, während seines ersten Dortseins war Karoline noch nicht 13 Jahre alt.

In den Tagen der Verwendung als Hauslehrer im Esterhazyschen Hause war Schubert allerdings die augenblickliche Sorge los, so recht glücklich aber fühlte er sich dennoch nicht: seine Natur war nicht geschaffen für das philisterhaft strenge Einhalten des Beamtenlebens — hat er doch aus diesem Grunde verschiedentlich kleine Anstellungen ausgeschlagen —, ausserdem geht aus seinen Briefen mit ziemlicher Bestimmtheit hervor,

dass er aus der Gesindestube gespeist ward, so dass es mit der oft geschilderten Anerkennung und Ehrung seines Genius in der gräflichen Familie doch auch nicht gerade weit her gewesen zu sein scheint.

Am bedeutungsvollsten ward für ihn hier neben der sein Gefühlsleben noch mehr verinnerlichenden Neigung zu der Tochter des Hauses, und neben der für ihn förderlichen Bekanntschaft mit der schönen Steyermark die nachhaltige Berührung mit ungarischen Volksweisen, die seine Phantasie ganz ausserordentlich befruchteten. — Kreissle von Hellborn, der bedeutendste Biograph unseres Liederfürsten — nächst ihm haben sich Reissmann und Friedländer die grössten Verdienste um die Schubertforschung erworben —, sieht einen besonders schlagenden Beweis für Schuberts von seiner Umgebung völlig losgelöstes Produktionsvermögen darin, dass gerade inmitten des lachenden Steyerlandes Müllers düstere „Winterreise“ in Musik gesetzt wurde. (Der Zufall wollte, dass Wilhelm Müller gerade um dieselbe Zeit starb, wie vier Jahre später Schubert, im 32. Lebensjahre.)

Überhaupt ist der verschiedentlich aufgetauchte Gedanke, Schubert habe in einer Art Somnambulismus komponiert, durchaus nicht einfach von der Hand zu weisen. Die verbürgte Thatsache, dass der Komponist schon nach wenigen Tagen ein eigenes Lied, von Michael Vogl vorgesungen, nicht wiedererkannt und also beurteilte: „Schaut's, das Lied steht nit uneben aus. Von wem ist denn das?“ scheint mir noch nicht einmal der stärkste Beweis hierfür. Mit welcher blitzartigen Geschwindigkeit Schubert komponierte, das steht in der Tonwelt einzig da; nur Rossini mag ihm hierin zu vergleichen sein. Der melodienreichste Sohn Italiens war es denn auch vor allem, der neben Beethoven in Wien Oper und Konzertsaal derart beherrschte, dass dem wahrsten Verehrer beider, nämlich unserm Schubert, das Aufkommen noch extra erschwert ward.

Auch als Klavierspieler war er hochgeschätzt: seine kleinen, rundlichen Hände liefen „wie Mäuschen über die Tasten hin“. Mit besonderer Vorliebe spielte er zum Tanze auf; in komischem Zorn meinte er einst, als eine Tanzlustbarkeit, weil nicht polizeilich angemeldet, plötzlich verboten wurde, das thäten die Menschen nur ihm zum Tort, weil er gar so gern Tanzmusik mache. Dass Schuberts Instrumentalmusik seiner bekannteren Vokalmusik zum grössten Teil völlig ebenbürtig ist, dass vor allem seine C-dur-Symphonie nicht mit Unrecht „die zehnte Muse nach den neun von Beethoven geborenen“ genannt wird, das hier zu erörtern, ist nicht meine Aufgabe. Man studiere das „Forellenquintett“, man ergötze sich an seinen Impromptus, man höre sich die Rosamunden-Ouverture an, und man wird erkennen, dass Schubert nicht nur Liederkomponist gewesen. Für das Klavier hat er sogar eine ganz neue Art von Musikstücken eingeführt: seine moments musicals mit ihrem „leichten, phantastischen Zierrat“ sind vorbildlich geworden für alle späteren Charakterstücke, mit ihrer feinen musikalischen Filigranarbeit, zum erstenmale vorzüglich bei Schumann, dem rührigsten Vorkämpfer für Schubert. Immerhin war die Verpflanzung des Liedes auf das Klavier durch ihn, der nach Schumann „klaviergemässer als Beethoven komponierte“, doch nur eine Grossthat zweiten Ranges. Bahnbrechend in ganz anderer, einziger Art wurde die Kompositionsweise des Sängers von dem Goetheschen „Heideröslein“, dem Heineschen „Am Meer“, dem Müllerschen „Am Brunnen vor dem Thore“ und all den anderen, die Zahl von 600 überschreitenden Liedern, die Liszt sehr mit Recht „Miniaturopern voll tragischer und dramatischer Passion“ nennt. Diese scharfe Zeichnung der melodischen Linien, diese völlige Verschmelzung der Musik mit dem Text, die sich äusserlich durch die genaueste Innehaltung des Wortaccents dokumentierte, innerlich aber in der melodischsten und naturgemässesten Wiedergabe des am Tage liegenden wie des verborgenen Inhalts der Verse zum Ausdruck kam, endlich diese tonmalerisch das Höchste leistende Klavierbegleitung, das alles waren Dinge, die man bislang nicht gekannt hatte, für deren Schönheiten nicht einmal der in so vielen Punkten seiner Zeit vorausgeeilte Goethe irgend welches Verständnis zeigte.

Seien wir dem Frühdahingeschiedenen dankbar. Die schönen Worte, die einst Jean Paul zu Ehren Ludwig Börne sprach, sie lassen sich unverändert auch auf Schubert übertragen und mögen denn diesen Artikel zur Feier der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages würdig beschliessen: „Vom Himmel ist er gekommen, auf der Erde hat er geweilt, unser Herz ist sein Grab.“

Franz Schubert als Liederkomponist.

Von George Armin.

Noch steht die exakte Wissenschaft mit ihren modernen Vertretern auf dem Scheidewege, der die materialistische von der spiritualistischen Weltanschauung trennt, noch immer brennt der Kampf, ob nicht alles mechanistisch einer eisernen Notwendigkeit gehorchen muss, oder ob nicht alles eine stete Entwicklung zu dem Urbilde der Gottheit bedeutet und nicht das, von dem der Apostel sagt: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Worte, dann aber von Angesicht zu Angesicht", doch die letzte Lösung des Welträtsels ist. Derweilen aber sich darob die Welt entzweit, treten hie und da Erscheinungen auf, die ohne jeden tieferen Zusammenhang dastehen. Sie flammen auf wie ein blendendes Meteorlicht, dem wir am dunklen Firmament staunend folgen. Wir haben Augen und sehen es nicht und — wenn dieses Licht mit Engelzungen redete — wir haben Ohren und hören es nicht.

An demselben Himmel, der bis zu dem Erscheinen Schuberts trüb und neblig auf das deutsche Kunstlied herabsah, blinkt über ein halbes Jahrhundert jenes Licht, das heute erst mit Liebe und Hoffnung bewundert wird. Wir, die wir in wohlgefügten Bänden die Lieder dieses einzigen Genies vor uns haben und durch ihre Erweiterung in Schumann und Franz an das Strahlen dieses Lichtes halb gewöhnt sind, vermögen uns kaum die Zeit und mit ihr die gewaltige reformatorische Bedeutung vorzustellen, in der Schubert aus dem damaligen zopfigen Volks- und Kunstliede jene wunderbare Welt romantischer Lieder schuf. Jene Zeit hat Heinrich Ehrlich in seiner Studie über R. Franz allzu treffend geschildert, als dass ich diesen Passus dem Leser vorenthalten darf.

„Da kamen — Mitte des 18. Jahrhunderts — die „Oden-Sammlungen" und die „Kurzweiligen Sing- und Tafelstunden", „ohrenvergnügendes und gemütergötzendes Tafelkonfekt"; die Texte der letzteren waren mit den seltensten Ausnahmen ungemein albern, mitunter niedrig gemein. In der Musik herrschte die steifste Ungelenkheit vor. Erst nachdem in der Dichtkunst ein anderer Geist sich offenbarte, als Goethes unvergleichliche kleinen lyrischen Gedichte erschienen, als Bürger den richtigen volkstümlichen Ton anschlug — da erhob sich auch das Musiklied in höhere Regionen. Aber nur sehr langsam. André, Reichardt, Rust, Schulz, Zelter u. a. m. suchten sich vom steifen Zopfgange der „Aria" zu befreien, der Melodie einen einfachen, natürlicheren Gang zu geben, manche Gesänge aus Hillers heiteren Opern gewannen grosse Verbreitung und wurden „populär". Wer aber glauben möchte, dass in diesen Liedern etwas von dem zu vernehmen war, was man im Volksliede voraussetzt, der möge sich einmal die Notenbeilagen in Lindners „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" ansehen, in Reissmanns „Geschichte des deutschen Liedes", das s. Z. allgemein beliebte Lied aus Hillers Jagd „Als ich auf meiner Bleiche", dann Zelters Lied auf Goethes Text „Ich denke dein". Er betrachte dann die ersten Takte von Schuberts „Das Wandern", „Ich hört' ein Bächlein rauschen", „Danksagung an den Bach", „Lindenbaum" etc. An dieser Stelle gewinnt Ehrlich den Boden, auf dem er das alte, wahre Volkslied von dem damaligen sog. „volkstümlichen" Lied der Komponisten des 18. Jahrhundert scheidet und in der einleuchtendsten Form beweist, wo der Anknüpfungspunkt des Kunstliedes, wie es Schubert zuerst geschaffen, mit dem echten Volkslied zu suchen ist. „Man vergleiche", schreibt Ehrlich, „das Vorspiel zur „Danksagung an den Bach" mit den ersten Takten „Muss i denn", durchaus nicht dieselben Töne, aber derselbe Ton."

Das Volk, ja man könnte sagen das Bauernvolk, war es, aus dem die genialsten Thaten entspringen und das nun die Quelle zu dem Reichtum Schubertscher Lieder weist. Aber welches Volk? Diese Frage, so naiv sie klingen mag, dürfen wir nicht übersehen. Denn, wie sich in dem Folgenden zeigt, ist dieselbe für uns ein sicherer Wegweiser zu der eigentlichen Charakteristik der Poesie und Tonwelt Schuberts. Nicht die nordische Welt mit ihrem herben und trotzigen Himmel scheint aus den Klängen unseres Helden

— der unversiegbare Melodienquell hat seinen Ursprung in dem Süden Deutschlands, dem österreichischen Boden, wo die Freude und der Schmerz in naiver Form sich zeigen. Dies hat auf der einen Seite — bei der Beurteilung des Liedes — den Vorzug, dass uns Schubert die unverfälschte Natur mit ihrem reichen Wechsel von Stimmungen zu geben vermochte, aber auf der anderen Seite die Gefahr, volkstümlich, „gemütlich" zu werden. Dieses letztere müssen wir im Auge behalten, wollen wir über den Text der Schubertschen Lieder ein klares Bild gewinnen. Denn diese sind oft von so unschuldiger und verblasster Poesie, so oft philiströs und nichtssagend, dass heute, wo nicht allein auf dem Gebiete der dramatischen Musik sondern auch auf dem des Liedes der Text fast gleichbedeutend dem Werte der Komposition sein muss, dies doppelt empfindbar ist. Aber schon längst wäre diese Poesie der Vergessenheit anheimgefallen, wenn nicht Schubert aus diesem unfruchtbaren Boden oft den blühendsten Garten hätte hervorschiessen lassen. Dass diese Kluft zwischen Poesie und Komposition nicht sogleich fühlbar ist, ja dass ganz leichten, oberflächlichen Weisen wie die W. Müllers die tiefsten Saiten abgewonnen werden, liegt in der staunenswerten Fruchtbarkeit Schuberts, vor allem aber in der wenig kritischen und spezifisch musikalisch fühlenden Natur dieses Genies. Von jenen Dichtern und Dichterlingen, die Schubert persönlich kannte und welche einzig nur durch diesen der gesetzmässigen Vergessenheit entrissen wurden, soll man dabei ganz absehen. Es sei hier nur an den W. Müller erinnert, jenen Dichter, der unsterblich fortleben wird — durch Schubert. Hatte Müller durch seine „Die schöne Müllerin" wenigstens den Anflug genommen, über den Staub sich zu erheben, so riss er durch die „Winterreise" jene traurigen Geschöpfe der Furcht und des Sterbenwollens, fast Schubert in jene öde Welt mit herab, die uns heute ganz fremd geworden.

Anlässlich der Vorführung von diesem letzteren „Cyklus" durch einen Frankfurter Sänger schrieb der Verfasser seiner Zeit: „Es muss als ein grobes Verkennen unseres modernen Empfindens bezeichnet werden, die „Winterreise" 24 unendlich melancholische Lieder, als Cyklus dem Publikum vorzuführen. Schon rein äusserlich liegt gar kein Grund zu solcher Berechtigung vor." Macht „Die schöne Müllerin" wenigstens einen Anlauf zur Entwicklung und Steigerung und verleiht in diesem Cyklus die verbindende Deklamation ein etwas spannendes Interesse, so weist die Winterreise nirgends einen inneren harmonischen Zusammenhang auf. Jedes Lied ist von dem anderen vollständig unabhängig. Dann auch vermag die Poesie fast wenig Interesse zu erwecken. W. Müller gehört zu jener Schar erotischer Dichter, über die Kürnberger treffend sagt:

> „„Die erotischen Dichter begehen alle einen Fehler. Sie glauben die Geliebte nicht genug feiern zu können und vergessen sich selbst. Sie raffinieren auf den forciertesten Ausdruck der Liebe, der Zärtlichkeit und Ergebenheit. Sie leisten das Möglichste und Unmöglichste, um Herz zu zeigen, und thun nichts, um Charakter zu zeigen. Sie opfern alle das männliche Element dem weiblichen, so geschieht's, dass keine Kunstgattung mehr Witz aufbraucht, ihre Ausdrucksmittel stets zu erneuern und zu verstärken, und keine rettungsloser der einen und ewigen Ohnmacht verfehmt ist, als die erotische Poesie.""

„Unser modernes Denken und Empfinden über Liebe hat sich durch einen gesteigerten Prozess künstlerischer Entwicklung zu weit kühnerer, charaktervollerer Auffassung emporgerungen. Und wenn heute jemand bei einer Wetterfahne, einer Krähe, einem Blatt oder Leiermann Todesgedanken hegt und stammelt, so ist es nicht etwa Mitleid, Nachfühlen, sondern eine bedauerliche Diagnose von psychischer Krankheit, welche uns bewegt."

Wie bereits erwähnt, war Schubert teilweise nur von jener weibischen Romantik angekränkelt. Sein Genius konnte nicht in der Erotik dieser Dichter verweilen, er musste in seinem Drange nach höchster Entfaltung andere Wege einschlagen. Aber auch auf jenem Felde, wo ausser Herz der Charakter des männlichen Elementes sich zeigte, fehlte Schubert jenes kritische Gefühl, das auch — so seltsam es bei diesem Musikgenie auch klingen mag — bei der Konzeption der meisten Lieder uns oft schmerzlich berührt. Denn wir dürfen nicht vergessen, dass von sämmtlichen Liedern Schuberts — deren Zahl auf 700 geschätzt wird — es kaum 100 sind, die ein bleibendes Denkmal der Kunst

des Liedes beanspruchen können. Diese allerdings stehen in ihrer göttlichen Vollendung — in der Plastik der Melodie und in dem grossen Gehalte an Stimmung und reiner Einfachheit unübertroffen da. (Schluss folgt.)

Franz Schubert als Symphoniker.

(Zum XVI. Gewandhauskonzert.) Von Robert West.

Der Altmeister und grösste Komponist des deutschen Liedes, dessen 100jähriger Geburtstag jetzt in der gesamten musikalischen Welt festlich begangen wird, hat sich bekanntlich auch auf den anderen Gebieten der Tonkunst und zwar, von der Oper abgesehen, mit nicht minder grossem Erfolge versucht. Insbesondere Schuberts Stellung als Symphoniker ist von einer so gewichtigen Bedeutung, dass, wer seiner an seinem Jubiläumstage gedenkt, nicht umhin kann, ihn auch auf diesem Gebiete als Meister zu nennen.

Unter den sieben meist erst nach seinem Tode zur Aufführung gelangten symphonischen Werken Franz Schuberts ragen zwei — die wegen ihrer „himmlischen Länge" bekannte C-dur und die unvollendete H-moll-Symphonie — als gewaltige Eckpfeiler der ganzen symphonischen Gattung empor. Speciell von dem Fragment der H-moll-Symphonie sagt Niggli, der bekannte treffliche Schubert-Biograph: „Hätte Schubert weiter nichts geschrieben, als dieses Fragment, so würde er den Meistern des symphonischen Stils beizuzählen sein." Beethovens Einfluss auf Schubert ist in diesen beiden Werken unverkennbar. Schon des Meisters im Jünglingsalter geschriebene symphonischen Schöpfungen, die drei ersten in D-dur, B-dur und D-dur (stilistisch nahverwandten), die „Tragische Symphonie" (C-moll) und eine weitere Symphonie in C-dur sind Werke von grosser Formenschönheit und quellendem Gedankenreichtum, die sämtlich ihren gesicherten Platz in unserem Konzertrepertoire einnehmen. Mit seinem Herzblut aber tränkte Schubert erst so recht eigentlich die grosse Symphonie in C-dur. Dieses im Jahre 1828 geschriebene Meisterwerk trägt ganz den Stempel Beethovenschen Geistes nicht nur in der Instrumentation und ihren kolossalen Dimensionen hinsichtlich der Anlage, sondern auch in der erhabenen Fülle ihres Gehalts, ihres bald hell aufbrausenden Jubels, bald weihevoll, zur Andacht stimmenden Ernstes. Das gewaltig sich aufbauende „Allegro ma non troppo" durchzieht ein frischer Zug kühner und erhabener Schaffensfreudigkeit, während der Komponist aus den Tönen des „Andante con moto" in fast wehmütiger Stimmung herzbezwingend zu uns spricht. Hieran reiht sich das Scherzo voll sprudelnder Frische und der Schlusssatz, dessen „Allegro vivace" breit ausströmend diese grandiose Schöpfung Schuberts krönt. Das Fragment der H-moll-Symphonie besteht aus dem 3/4-taktigen „Allegro moderato", dem eine weiche, sehnsüchtige Stimmung anhaftet, und dem kindliche Ruhe und Frieden malenden „Andante con moto". Auch dieses Bruchstück, das erst später aufgefunden, im Jahre 1865 in einem Gesellschaftskonzert der Wiener Musikfreunde seine Erstaufführung erlebte, ist eine der herrlichsten Zierden des Konzertsaals, ein unschätzbar teures musikalisches Vermächtnis des so früh dahingerafften Meisters im Reiche der Töne.

Weihevoll und erhaben gestaltete sich denn auch die Schubert-Feier des Gewandhauses durch die Aufführung der grossen C-dur-Symphonie des verewigten Meisters. Herr Kapellmeister Nikisch und die seiner Leitung unterstehende Künstlerschar des Gewandhauses übertrafen sich selbst in der meisterlich gelungenen Wiedergabe der herrlichen Tonschöpfung, die den Jubel der das geräumige Haus bis auf den letzten Platz füllenden Zuhörer entfachte. Einen nicht weniger glücklichen Griff hatte die Direktion des Gewandhauses mit der Wahl des Solisten für den gesanglichen Teil gethan. Ich kenne keinen besseren Schubertsänger wie Herrn Dr. Felix Kraus aus Wien. Der Künstler bereitete mir Momente köstlichster Weihe und Andacht durch das Gottes-

geschenk der ihm verliehenen wundervollen Gesangesgabe, vor der alle kleinlichen Bedenken schweigen müssen und die Kritik freudig einmal die Lanze senkt. Das herrliche weiche Bassorgan des Sängers war bis in alle Winkel des Hauses auch im leisesten piano zu vernehmen. Seine Charakterisierungskunst und sein Nüancierungsvermögen feierten wiederum Triumphe er sang acht Schubertsche Kompositionen „Der Zwerg“, „Wiederschein“, „An Sylvia“ „Dem Unendlichen“, „Alinde“, „Nacht und Träume“, Geheimes“ und „Erlkönig“ und spendete unter nicht endenwollendem Beifall noch Schuberts „An die Musik“ als Zugabe. Den Abend eröffnete Beethovens Coriolanouverture, zwischen den Liedervorträgen brachten die Herren Tamme, Heyneck, Gumpert und Freitag zwei Sätze aus dem Konzertanten-Quartett für Oboe, Clarinette, Horn und Fagott mit Begleitung des Orchesters zu Gehör. Besonders das Thema mit Variationen klang entzückend und fand auch verdienten lebhaften Beifall. So vereinigte sich alles zu einer würdigen Feier der Manen des grossen Tondichters, und wohl jeder Zuhörer verliess den Kunsttempel an der Grassistrasse in gehobenster Stimmung.

Franz Schubert als Kammermusiker.

Von Th. Nestmann.

Wie auf allen Gebieten der Tonkunst, mit Ausnahme der Oper und des Oratoriums, nimmt Franz Schubert auch in der Kammermusik eine hervorragende Stellung ein. Schon bei den ersten Kompositionsversuchen, die noch in die Kinderzeit fallen, beschäftigte sich Schubert mit dem Schreiben von Streichquartetten und Klaviertrios, doch sein strenger Vater unterdrückte diesen Drang. Als 20jähriger Jüngling, während seines Aufenthaltes in Wien, erwachte in Schubert desto heftiger das Verlangen, seine Gemütsbewegungen in Tonwerken auszuschatten. In kurzer Zeit (1811–1812) entstanden unter seiner Feder drei (nur noch im Autograph vorhandene) Streichquartette in B dur, C dur und C moll, ohne indess irgend welche Bedeutung oder Eindruck zu erregen. Als weitere Produkte seines rastlosen Geistes erschienen 1813 vier Streichquartette (C dur, B dur, E dur, D dur) im Druck, die der ehrgeizigen Künstlerseele viel Enttäuschung brachten. Nirgends zeigte sich Originalität oder Individualität, die grossen Meister Haydn, Beethoven, Mozart wirkten auf die empfängliche Seele des jungen Komponisten ein, sogar Rossini spukte mit seinen Melodien dem „kleinen“ Franz im Kopfe herum. Doch trotz dieser unbestimmten Physiognomien zeigte die Weitschweifigkeit bereits den Lyriker. Als das Jahr 1817 sich zu Ende neigte, lagen wiederum drei Quartette vor dem strengen Kritikerauge der Welt, Es dur und E dur (später als Op. 125, I. II. erschienen) und am hervorragendsten das A moll-Quartett (Op. 29). Während Schubert im Es dur-Quartett nur die Form mechanisch nachahmt und mit wirkungslosen Themen fällt, schwingt er sich schon im Es dur-Quartett zu einer bedeutenden Selbständigkeit empor. Der Melodienfluss hat zugenommen, unmittelbare Klangwirkungen wechseln mit gegensätzlichen Melodien, um sich zu einem getreuen Ausdruck eines bedeutenden Gefühlinhaltes zu vereinigen. Ein kräftiger, ungeahnter Strom durchzieht das Werk. Mit keckem Humor benützt Schubert in den letzten Sätzen des A moll-Quartetts ungarische Volksweisen, während der erste Satz eines der bedeutendsten Produkte der neuen, von romantischem Geiste geleiteten Richtung ist. Keines der in diesem Zeitraum entstandenen Instrumentalwerke kann sich mit diesem messen, denn es ist der Markstein einer neuen Zeitströmung, die alles mit sich fortriss, der Zeitströmung, deren letzte Ausläufer einen Weber und Marschner berühmt machte. Es brach das Morgenrot der aufgehenden Romantik an.

Da wir bis jetzt nur die Quartettmusik berücksichtigt haben, wollen wir erst diesen Entwickelungsgang verfolgen und uns dann den anderen Kammermusikwerken zuwenden.

Zehn Jahre sind verflossen, aus dem heissblütigen Jüngling ist ein reifer Mann geworden, der zweifelhafte Erfolg von „Die Zwillinge“ hatte den Hitzkopf abgekühlt, und

wir finden Schubert 1826 als einen denkenden Komponisten. In diese Epoche fällt die Entstehung des bekannten D moll Streichquartetts. Hier hat der Genius des „ersten“ Romantikers mit die herrlichsten Früchte gezeitigt. Durch die empfängliche Phantasie des Tondichters ist hier ein Werk von bedeutungsvoller Wirkung entstanden. Bekannt ist dieses Quartett durch das Andante geworden, dass sich aus Variationen über das früher komponierte Lied „Der Tod und das Mädchen“ Op. 7, III, zusammensetzt. Schubert benützt das Klaviervorspiel zum ersten Teil des Themas, und überspringt dann den Gesang des Mädchens vollständig. Zu einer bedeutenderen Wirkung gestaltet er darauf den monotonen Gesang des Todes, als Schluss des zweiten Teiles bringt der Komponist die Klavierbegleitung zu den Worten des Mädchens „Sei guten Muts! Ich bin nicht wild, sollst sanft in meinen Armen schlafen“. Die Verarbeitung dieses Materials in den Variationen ist sehr interessant, und lässt vor allem einen Einblick in das geistige Seelenleben Schuberts thun. Um seine Ideen und Vorstellungen leichter zu verstehen, braucht man nur einen Brief zu lesen, den Schubert am 25. Juli 1825 von Steyr in Tirol nach Wien schrieb, worin er unter anderem sagt: „als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder gar zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als dass er es nicht für ein grosses Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden.“ — Diese Vorstellung spiegelt sich klar in der verschiedenartigen Behandlung, in der das an und für sich monotone Thema erscheint. Die Klangeffekte steigern sich, werden einschmeichelnder, bezaubernd. Die vierte Variation endlich erstrahlt im hellen G dur. Das Land der „Glückseligkeit“ ist erreicht. Auch die anderen Sätze stehen unter dem Einfluss seiner Phantasie. Gleichsam zur Exposition dient der Allegro-Satz mit seinem kirchlich klingenden, wie ein Grabgesang gehaltenen ersten Thema, als Verkörperung des Motto „Mitten wir im Leben, sind von dem Tod umfangen“. Ganz anders war der Zwillingsbruder, das G dur Quartett geraten, das zur selben Zeit 1826 entstand. In jedem Satze offenbart sich eine Lust am sinnigen Spiel mit dem Material. Pikante, reizvolle Klangeffekte schaffen mit originellen Harmonien ein wundersames Ganze.

Der Geistesflug Schuberts hat seine Sonnenhöhe erreicht, zwei Werke von monumentaler Bedeutung sind entstanden. Das Ziel, nach dem der heissblütige Jüngling rang, der gereifte Künstler strebte, ist erreicht: die Verbindung der formellen Gestaltung mit dem treffendsten Ausdruck des neuen Inhalts ist hergestellt. Das ist das Verdienst des grössten Lyrikers, den die Welt bis jetzt gesehen hat. Für die Nation ist Franz Schubert von unvergänglicher Bedeutung geworden, denn er hat an ihrer Veredelung teilgenommen, war ein rüstiger Mitarbeiter an dem Bau, den ein Bach und Händel begonnen hatte. Schubert hat durch seine Kammermusikwerke die Musik in eine weitere Nebenbahn gelenkt, die „Romantische“ Richtung hat ihren Meister gefunden. Schubert verarbeitet nicht grosse, gewaltige Ideen, er berechnet einzelne Partien nur auf ihre elementare Klangwirkung nach Macht der Empfindung und der „Romantiker“. Schubert ist bedeutender als sein jünger Weber, denn er unterwirft sich ganz dem Zauber, und nicht nur in Melodie und Form.

An anderen Kammermusikwerken sind vor allem hervorzuheben Op. 114, das Forellen-Quintett, bemerkenswert durch die Variationen über das Lied „Die Forelle“, ferner sind im Manuskript noch verschiedene Trios aus dem Jahre 1812 vorhanden. Ein Oktett für Blasinstrumente (2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner) befindet sich in Wien in der Bibliothek (Autograph). In das Jahr 1826–27 fallen die beiden bedeutenden Klaviertrios B dur, Op. 99, Es dur, Op. 100, später folgt dann das Streichquintett C dur, Op. 163 (1828), wo Schubert ein zweites Cello hinzufügte, um grösseren Spielraum für Klangwirkungen zu gewinnen. An Sonaten für Klavier sind vor allem neben A dur, Op. 120 die H dur Sonate Op. 147 und A moll Op. 143 hervorzuheben.

Man sieht, kein anderer Komponist hat in einem so kurzen Leben gleiche Fruchtbarkeit offenbart. Seine Meisterschaft und volle Grösse bekundet er in seinen unvergänglichen Liedern, mit am einflussreichsten war er als „Kammermusiker“, und es wäre zu wünschen, dass seine Meisterwerke eine noch grössere Verbreitung fänden.

Rafael Maszkowski.

Biographische Skizze von Robert West.

Als im Herbst des Jahres 1890 zu Beginn der neuen Breslauer Konzertsaison Max Bruch die musikalische Direktion der dortigen Orchestervereinskonzerte, welche er acht Jahre hindurch nicht gerade zu Nutz und Frommen dieses bedeutsamen Instituts geführt hatte, niederlegte, wurde auf den Rat hervorragender musikalischer Kapazitäten wie Brahms, Bülow, Joachim u. a. ein Mann an seiner Statt berufen und an die Spitze dieser Konzerte gestellt, den viele nicht einmal dem Namen nach kannten: Rafael Maszkowski. Es erging Herrn Maszkowski in seiner neuen Stellung, wie dem grossen römischen Imperator: Er kam, sah und siegte! Gleich der erste Abend der Breslauer Orchestervereinskonzerte, den das Meistersingervorspiel eröffnete, bedeutete einen Triumph für den neuen Dirigenten. Sein ausserordentlicher Erfolg verdunkelte selbst den sonst so gefeierten Solisten des Abends, den in Breslau bis dahin noch nicht bekannten Sänger Emil Götze. Schnell gelang es Maszkowski im Verlauf der ersten seiner Leitung unterworfenen nur 12 Abende umfassenden Saison der Orchestervereinskonzerte, sich in die volle Gunst des Breslauer Publikums einzuarbeiten. Einer weiteren musikalischen Grossthat dieses genialen Dirigenten war es vorbehalten, seinen Ruhm weithin in die deutschen Lande zu tragen. Der grosse Bülow war heimgegangen, ein weithin sichtbarer leuchtender Thron im Reiche der Kunst stand verwaist. Die Konzertdirektion Wolff in Berlin sah sich vor die schwierige Aufgabe gestellt, einen Ersatz für den verblichenen Meister am Dirigentenpult der Philharmonischen Konzerte zu finden.

„Gäste kamen und Gäste gingen." Hans Richter, Hermann Levi, Felix Weingartner, sie alle erwiesen sich nicht als die geeigneten Vertreter für diesen anspruchsvollen Posten. Da berief man zu Anfang November 1894 Herrn Rafael Maszkowski aus Breslau nach Berlin. Niemand wusste von ihm näheres zu sagen, als dass ihm der Ruf eines tüchtigen Dirigenten vorausginge. Gleich der erste Versuch gelang über alles Erwarten gut. Die angesehensten Zeitungen, wie Post, Berliner Tageblatt, Börsenkourier, Börsenzeitung erschöpften sich in den schmeichelhaftesten Lobeserhebungen. Eine musikalische Autorität ersten Ranges, der bekannte Musikkritiker der „Post" E. Taubert, schrieb damals:

„Herr Maszkowski hat, wenn die Zukunft dem Erfolg des gestrigen Abends entspricht, mit einem Schlage die Zuhörer dieser Konzerte für sich gewonnen und Herr Wolff für diese Musikabende den Mann gefunden, der Herrn von Bülow einmal voll ersetzen dürfte. Jede einzelne Nummer des Programms bildete ein Meisterstück an sich, was Erfassen des richtigen Zeitmasses, schwungvolle Gesamtauffassung und liebevolle Ausarbeitung des Details betrifft. Aufs feinste schattiert wurden die Stärkegrade gegeben, mit kühner Sicherheit die Tempi beschleunigt und gedehnt, ja wie die Melodie führenden Instrumente mit ihrer Klangfarbe vom Dirigenten aus ihrer orchestralen Umgebung herausgehoben wurden, wie sie die Themen voller Leben phrasieren, deklamieren mussten, wie der rhythmische Pulsschlag der dirigierenden Persönlichkeit sich mit zwingender Notwendigkeit dem Orchester mitteilte, alles das wurde dem Zuhörer sofort klar schon bei der ersten Programmnummer, Mendelsohns Ouverture zu den Hebriden, und die Bewunderung steigerte sich mit der Wiedergabe der sinfonischen Dichtung „Die Jugend des Herkules" von Saint-Saëns; hier führte Herr Maszkowski das Orchester wie ein grosser Virtuose seinen Bechsteinschen Flügel spielt."

Sicherlich ein Lob, welches, zumal es aus berufenster Feder floss, als nicht übertrieben und vollauf berechtigt erscheinen musste. Dem ersten Abende folgten noch zwei weitere Konzerte mit dem gleichen Erfolge. Dass Herr Maszkowski dennoch das Erbe und die Nachfolgerschaft Bülows in Berlin nicht antreten konnte, lag an den damaligen Berliner Konzertverhältnissen und hat seine besondere Bewandtnis.

Rafael Maszkowski ist im Jahre 1838 in der galizischen Hauptstadt Lemberg geboren. Er wurde von seinen Eltern für die Laufbahn eines Technikers bestimmt, welchem Studium er auch an der Polytechnischen Hochschule zu Wien emsig oblag. Seiner unbezwingbaren Vorliebe für die Musik — er hatte schon frühzeitig unter Leitung des alten Hellmesberger das Violinspiel erlernt — endlich nachgebend, bezog er im Alter von 21 Jahren das Konservatorium zu Leipzig, wo er bis zum Jahre 1862 sich bei fleissigem Studium der bevorzugten Stellung eines Lieblingsschülers des grossen Ferdinand David erfreuen konnte. Das Geigenspiel hatte er leider infolge einer leichten, nach einem Influenzafalle eingetretenen Lähmung aufgeben müssen. Bereits im Jahre 1860 trat er mit bemerkenswertem Erfolge als Dirigent zum erstenmale an die Öffentlichkeit. Von Leipzig

Rafael Maszkowski.
Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.

aus sehen wir Maszkowski einem ehrenvollen Rufe nach der alten Hansestadt Hamburg Folge leisten, woselbst Julius Stockhausen dem jungen Musiker als seinem Stellvertreter bei der Aufführung grosser Chor- und Instrumentalwerke, wie Matthäus-Passion, der Schumannschen Faustscenen usw., in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft wie der Singakademie vielfach Gelegenheit gab, sich auszuzeichnen. Sein Domizil in Hamburg vertauschte Maszkowski aber bald wieder mit dem freundlichen Schweizerstädtchen Schaffhausen, wo er seine erste feste Anstellung als Direktor des „Imthurneums" im Jahre 1865 erhielt. Wiederum 4 Jahre später sehen wir ihn rheinabwärts nach Koblenz übersiedeln. Hier entfaltete der mittlerweile zum Manne und tüchtigen Musiker gereifte Jüngling in der angesehenen Stellung eines Leiters des Koblenzer Musikinstituts

eine ebenso unermüdlich eifrige wie segensreiche Thätigkeit. Die grossen Werke Bachs, Händels Oratorien, Beethovens Symphonien gelangten unter seiner Direktion hier zu wiederholter, mustergültiger Wiedergabe, das ganze Musikleben der rheinischen Festungsstadt nahm unter der rastlosen Thätigkeit dieses hochbegabten Musikers einen glänzenden Aufschwung. Gar bald begann auch das kunstliebende Publikum der benachbarten Städte, wie Köln, Düsseldorf, Bonn usw. für die Koblenzer Konzerte und Musikaufführungen lebhaftes Interesse zu zeigen. Künstler wie Brahms, Georg Henschel, d'Albert, Joachim, Hermine Spiess u. a. m. machten es sich zur Ehre, bei diesen Konzerten mitzuwirken. Besondere Verdienste hat sich Maszkowski während der zwanzig Jahre fruchtbarsten Aufenthalts in Koblenz durch die liebevolle Berücksichtigung der Werke von Brahms und Franz Liszt erworben. Die Aufführung von des letzteren Tonmeisters „Legende von der heiligen Elisabeth" war ein musikalisches Ereignis für die ganzen Rheinlande. Desgleichen ist das unter Maszkowskis Leitung im Jahre 1883 zum 75jährigen Jubiläum des Koblenzer Musikinstituts veranstaltete zweitägige Musikfest zu nennen, welches den Namen des Dirigenten weiteren Kreisen des musikalischen Deutschlands bekannt machte. Schon damals war von Breslau aus der Ruf zur Übernahme der Orchester-Vereins-Konzerte an ihn ergangen, dem er aber aus Rücksicht auf seinen Mitbewerber Max Bruch nicht damals, sondern erst acht Jahre später, nach Bruchs Abgang, Folge leistete.

In seiner neuen Breslauer Thätigkeit hat Herr Maszkowski, wie Kennern der Breslauer Musikverhältnisse bekannt sein wird, sich gar bald eine dauernde, hochgeachtete und allseitig neidlos anerkannte Stellung geschaffen. Der trotz seiner 59 Jahre und eines körperlichen Leidens noch ungemein elastische Mann verfügt über eine stattliche Erscheinung von aristokratischem Äussern und eine Jugendlichkeit und Frische des Temperaments und der Bewegungen, wie des Mienenspiels, die faszinierend auf jeden wirken muss, der in näheren persönlichen Verkehr mit dieser gleichermassen interessanten, wie bescheidenen Künstlernatur tritt. Kein Wunder, wenn das ausgeprägte Individuell dieses Dirigenten sich auf die unter seiner Leitung spielenden Musiker und auch auf das Publikum überträgt. Der Name Maszkowski ist mit dem Breslauer Musikleben heutzutage auf das Engste verwachsen; selbst die von Frankfurt an ihn gerichtete verlockende Aufforderung, die Direktion der dortigen Museumskonzerte zu übernehmen, hat Herrn Maszkowski nicht bewegen können, die ihm liebgewordene schlesische Hauptstadt zu verlassen. In letzter Zeit hat er, dem Beispiel so vieler seiner Kollegen, dem immer bemerkbarer sich machenden Drange des Wanderdirigententum folgend, in verschiedenen Orten mit ausserordentlichem Erfolge gastweise dirigiert, so in den rühmlichst bekannten Kaim-Konzerten zu München und Augsburg, ferner wurde er im vorigen Jahre in einem der Philharmonischen Konzerte in Moskau mit beispiellosem Beifall und siebenmaligem Hervorruf ausgezeichnet; auch dieses Jahr wird ihn die die russische Kaiserstadt wiederum als Gastdirigenten begrüssen. — Maszkowski selbst definiert die von ihm an so vielen Orten mit glänzendem Erfolge erprobte Kunst des Dirigierens sehr treffend und interessant dahin, dass, während den einzelnen Mitgliedern des Orchesters die sklavische, rein reproduktive Erfüllung aller vom Komponisten gemachten Vorschriften obliegt, es dem Dirigenten vorbehalten und unbenommen sei, das Tempo und die Vortragsnüancen individuell nach seiner Art zu wählen und aufzufassen, dagegen aber innerhalb desselben der Rhythmus und die musikalische Phrase mit unbeugsamer Konsequenz und Starrheit festzuhalten sei. Dieser Satz, welcher an verschiedene Aussprüche Bülows hinsichtlich der Kunst des Dirigierens erinnert, ist charakteristisch für das ganz eigenartige, gewissermassen produktive Direktionstalent Maszkowskis.

E. N. von Reznicek
am Grossherz. Hof- und Nationaltheater in Mannheim.

Mit dem Beginne der laufenden Spielzeit am 1. September 1896 hat das Mannheimer Hof- und Nationaltheater in Herrn Hofkapellmeister E. N. von Reznicek einen neuen musikalischen Leiter erhalten, mit dem dasselbe allen Grund hat, sehr zufrieden zu sein. Herr von Reznicek hat sich während seiner beinahe viermonatlichen hiesigen Thätigkeit an der Mannheimer Hofbühne in einer dreifachen Richtung bewährt, als Komponist, als Opernleiter und als Dirigent der von dem Hoftheater-Orchester veranstalteten musikalischen Akademien. Am 30. Dezember ging hier von Rezniceks komische Oper „Donna Diana" erstmals in Scene und zwar mit ganz ausserordentlichem Erfolg und unter ganz aussergewöhnlichen Ovationen für den Komponisten, der sein Werk natürlich selbst leitete. Mag auch ein Teil des glänzenden Erfolges auf Rechnung der liebenswürdigen Persönlichkeit des hier rasch sehr beliebt gewordenen Komponisten zu setzen sein, so verdient „Donna Diana" doch ehrlich und redlich den Beifall, welcher ihr wie anderwärts so auch hier in reichem Masse zu teil geworden. In dem Berichte über die in Leipzig im Sommer dieses Jahres stattgehabte XXXII. Tonkünstlerversammlung, welche mit einer Aufführung von Rezniceks „Donna Diana" eingeleitet wurde, befindet sich bereits in Heft [illegible] der „Redenden Künste" eine sehr anerkennende Besprechung und Beurteilung des Werkes, der ich mich vollständig anschliesse. Nur ein Auserwählter, ein bedeutendes Talent kann die Wirkungen erzielen, welche von Reznicek in seiner „Donna Diana" im Bereiche der feineren komischen Oper erzielt hat. Seine Erfindungsgabe, die leicht und mühelos hervorquillt, die grosse rhythmische Frische und Lebendigkeit seiner durchaus originellen Musik und vor allem die wahrhaft virtuose Behandlung des Orchesters, dem von Reznicek durch geistvolle Verwendung der Instrumente bedeutende Wirkungen abgewinnt, sichern seiner „Donna Diana" eine sehr ehrenvolle Stellung im Repertoire der komischen Oper. Das Werk hat sich hier viele und aufrichtige Freunde erworben.

Was die Thätigkeit des Herrn von Reznicek als Opernleiter anbelangt, so ist dieselbe zur Zeit durch ungünstige Personalverhältnisse etwas gelähmt, so dass er sich noch nicht zu grösseren Thaten erheben konnte. Es gebricht uns an einer ausreichenden hochdramatischen Sängerin, und auch die Koloratursängerin und die Soubrette lassen sehr viel zu wünschen übrig. Der Spielplan hält sich daher in ziemlich engen Grenzen. Immerhin wusste von Reznicek durch seine Direktion des „Rienzi", des „Tannhäuser", der „Walküre", der „Zauberflöte", „Figaros Hochzeit" zu interessieren und anzuregen. Herr von Reznicek betreibt nicht jenen Dirigentensport, welcher durch etwas absolut Neues, noch nicht Dagewesenes, mag dasselbe innerlich auch noch so unberechtigt sein, blenden will, allein im gewöhnlichen Geleise bietet bei ihm immer wieder ein feinerer Zug, eine wirksame Tempo-Modifikation Anregung und hält das Interesse rege. Ein grosses Verdienst hat sich von Reznicek dadurch erworben, dass er bei der Begleitung der Singstimmen die Schallkraft des ungedeckten Orchesters so zu mindern versteht, dass der Gesang nicht gedeckt wird.

Ganz Hervorragendes leistete Herr von Reznicek im Konzertsaal, hier herrscht er mit souveräner Sicherheit und grosser Intelligenz. Unser vornehmstes Konzertinstitut, die musikalische Akademie des Hoftheater-Orchesters, war in den letzten Jahren etwas hinter den berechtigten Anforderungen in Bezug auf Programme und deren Ausführung zurückgeblieben; von Reznicek gestaltete die Programme gediegener und abwechslungsreicher, die Ausführung war sorgsam vorbereitet und trefflich gelungen. In Beethovens A-dur Symphonie, Tschaikowskys Symphonie pathétique, Liszts Hunnenschlacht, den symphonischen Dichtungen „König Lear" von Weingartner, „Scheherazade" von Rimsky-Korsakoff und Berlioz's Ouverture zu „Benvenuto Cellini" insbesondere zeigte sich von Reznicek als ein in der That hervorragender Dirigent, welcher das Orchester mit

Ruhe und Sicherheit leitet, die Gedanken klar und bestimmt darlegt und durch geistvolle Auffassung das Interesse fesselt. Herr von Reznicek hat im hiesigen musikalischen Leben festen Boden gewonnen. J. Richard.

Über die Bedeutung des Falsettos.

Eine Studie von George Armin.

(Fortsetzung.)

Der Lehre Friedrich Schmitts haftet ausser der primitiven und schroffen Ausdrucksweise der Mangel der Einseitigkeit und daher der Unvollständigkeit an. Dies zu beweisen, brauche ich nur eine einzige Stelle seines dem Falsetto gewidmeten Kapitels hierherzusetzen: „Freilich muss die Ausbildung eine vortreffliche sein. Wem die Natur diese Gabe der Falsettstimme nicht verliehen hat, der vermag nicht, sie durch Kunst sich anzueignen; ihm bleibt nichts übrig, als seine natürliche Bruststimme in der hohen Lage aufs sorgfältigste im richtigen Ansatz zu pflegen, sich vor allem Forcieren zu hüten, namentlich sein piano auszubilden usw."

Schmitt setzt also — und das ist der Sinn seiner Worte — eine besondere Gabe voraus; er verlangt quasi eine schöne von Natur beanlagte Falsettstimme, die nur der speciellen Pflege und Verbesserung bedarf. Aber gerade in dieser Annahme hat man die ganze Lösung der Schmittschen Schule, die trotz aller Richtigkeit und Systematik nur erst die ersten Erfahrungen jenes Naturgesetzes bildet, dem Müller-Brunow dann den Namen „Der primäre Ton" gegeben. So lange die Lehre des letzteren noch nicht erfasst und studiert, hat man jedoch den „Schmittschen Ton" immer als das Beste von allem Vorhandenen anzuerkennen. Zunächst — um die Unvollständigkeit seines Tones zu beweisen — ist es eine falsche Annahme, dass nur der Tenor — und zwar nach Schmitt der hohe Tenor — im Besitze des Falsettos sei. Auch der Bass und der Bariton haben jenen von Schmitt gekennzeichneten „Bruch" der Stimme, auch diese Gattung vermag Falsetttöne hervorzubringen. Wenn man aber eine Bildung des Falsetts bei einer hohen Stimme zugiebt, so müsste etwas ganz Sonderbares vorliegen, das Falsett aller übrigen Stimmen nicht bilden zu können. Dadurch nun, dass Charles Lunn das Falsett als etwas Nichtbrauchbares hinstellt und vor dem Gebrauch warnt, überhebt er sich jeder Verantwortung, es trifft ihn aber dafür der Vorwurf, dass seine Lehre nicht bis zur Vollendung durchdrungen ist, was dem ausgezeichneten Talente und der Richtigkeit seiner Auffassungen über Tongebung nach nicht genug zu beklagen ist. Allerdings führt er als Ersatz sein II. Hochregister, das sogenannte Partialregister an und behauptet, dass das, was man gewöhnlich mit Falsetto bislang bezeichnet hat, nichts anderes als Kopfstimme (voce di testa) sei. „Ein Tenorist (um bloss von der männlichen Stimme zu reden), welcher Falsetto an Stelle des echten Partialregisters setzt und ersteres statt letzteres gebraucht, hat den doppelten Nachteil, dass seine Leistungen höchst mittelmässig ausfallen und dass er sein Stimmorgan schädigt." Dass Charles Lunn dennoch das Falsetto gebraucht, ja gebrauchen muss — allerdings nur als Mittel zum Zwecke —, beweist seine Auslassung über die Bildung des Partialtones, die wir des Verständnisses halber hierhersetzen müssen.

„Ein Partialton lässt sich auf folgende Weise dem Stimmorgan mechanisch entlocken. Halte einen hohen Falsetton an und presse den Schildknorpel mit zwei Fingern: plötzlich wird ein klarer, heller Ton hervorbrechen. Da hast du einen Ton des Partialregisters. Um aber einen solchen Ton regelrecht hervorzubringen, schlage folgenden Weg ein: Mache das Organ zum Ansingen eines Tones, Mittelregisters, z. B. [Notenbeispiel] bereit, singe ihn dann wirklich an, ohne die Haltung des Organs zu ändern und ohne eine Anstrengung zu machen, denke dir die höhere Oktave und stelle dir zugleich vor,

du presstest aufwärts. Sollte der gewünschte Ton nicht auf diesem Wege kommen, so singe ihn zuerst mit Falsettostimme an, und ihn anhaltend, denke und presse abwärts, und die echten Stimmbänder werden bald mit erklingen. Der erste hohe Ton, welchen Cattaneo nach 18monatlichem Studium meiner Stimme entlockte, war so: er

entnahm es der der unteren Oktave

Es würde uns von dem eigentlichen Thema ablenken, wollten wir das grundlegende Princip der Lehre des englischen Stimmbildners darlegen. Erwähnt sei nur, dass diese Partialtöne — und hierin kann man von einer Verwandtschaft der Müller-Brunowschen Lehre reden — mit „geschlossenem" Munde auf u studiert werden müssen. Der Ausdruck „pressen" darf nicht Anstoss erregen, denn diese etwas gedankenlose Übersetzung will auf gut deutsch besagen, dass die Luft, um zu einer richtigen Führung (in die Hohlräume der Kehle) zu gelangen, gestaut, komprimiert werden soll. Stellt man sich nun vor, dass vom Falsetto aus diese Partialtöne genommen werden, so haben wir wiederum eine Ähnlichkeit mit der Behauptung Schmitts über das Studium dieses zweiten Registers. Denn notgedrungen — falls der Partialton überhaupt die Bedingungen des schönen Tones erfüllt, als da sind: Fülle, Kraft, Leichtigkeit und Klarheit — muss bei sorgfältigem Studium allmählich das Falsetto jenen scheinbar echten Charakter des Partialtones annehmen. Dass Charles Lunn dies nicht zugiebt, ist eben ein Zeichen der Lückenhaftigkeit seiner Lehre. Eine weitere Folge aber ist auch die, dass von einer Durchbildung des Falsettos bei Bass- und Baritonstimmen — genau wie bei Schmitt — nicht die Rede sein kann. Sind diese nun überhaupt zu bilden? Oder ist die Annahme Merkels, die der Gesanglehrer Herr Iffert in seiner Ignoranz mit gewohnter Herablassung als eine lächerliche hinstellt, nämlich dass es nicht unausgeschlossen ist, dem Bassisten die Höhe des Tenors und dem Tenoristen die Tiefe des Basses zu geben, bislang nur eine Annahme geblieben? Jedenfalls muss es möglich sein, selbst wenn man noch nie in Praxis diese Annahme zu verwirklichen gesucht hat, auch das Falsetto der tieferen Stimmen auszubilden.

Aber eine noch weit wichtigere Frage taucht bei der Bedeutung des Falsettos auf: Wie gross ist der Umfang des Falsettotones? Läuft er parallel dem Tone der echten Stimmbänder oder hat er ganz bestimmte Grenzen? Eigentlich sollte er, wenn man von einem entgegengesetzten Charakter, wie von zwei Hälften des Tones gesprochen, es ganz selbstverständlich sein, dass ich da, wo ich einen echten Ton erzeuge, die Möglichkeit habe, den falschen zu gebrauchen. Schmitt und Charles Lunn und die bisherige Praxis bis vor Müller-Brunow dagegen, setzt dem Falsetto Grenzen, ja Schmitt bedauert es, dass nicht alle Stimmen im Besitze eines Falsettos sind. Wie seltsam! Zwar spricht er, dass auch in der tieferen Lage das Falsetto studiert werden muss (vergl. seine Studien), aber seine ganze Pflege konzentriert sich meist auf die hohen Töne. Und Charles Lunn: „Betreffs des Umfanges der Falsettotöne kann ich sagen, dass er bei meiner eigenen

Stimme vom mittleren c bis zum hoch a reicht, sich also auf anderthalb

Oktaven beläuft. Weil ich die Falsettostimme weder eigens geübt, noch je viel gebraucht habe, so ist sie bei mir nur im geringen Grade entwickelt." Betrachtet man das bisherige Bild, so sehen wir auf der einen Seite Unentschiedenheit und Unvollständigkeit, auf der anderen Seite Negation und Begriffsverwirrung. Die Begriffsverwirrung über die eigentliche Bestimmung des Falsettos erreichte aber ihren Gipfel, als man das Mittelregister bei Frauen mit Falsettregister bezeichnete.

Wie man zu dieser Bezeichnung gelangen konnte, ist bis vor dem erst in diesen Tagen erfolgten Erscheinen eines Schriftchens mit dem Titel „Der Niedergang des Belcanto" von einem gewissen Eugène Wolff unerklärlich geblieben. Diesem keineswegs unbegabten Gesangspädagogen gebührt das Verdienst — abgesehen von seiner richtigen Auffassung über „Singen" —, die bis dahin unerklärliche Thatsache über die Verwechselung von Falsett mit Mittelstimme in das rechte Licht gesetzt zu haben. Aller-

dings muss, was den Hauptinhalt seiner Darlegungen betrifft, zugestanden werden, dass derselbe als Grundgedanke einer rationellen Tonbildung längst vor ihm durch Siga Garsó theoretisch behandelt und durch Müller Brunow praktisch in der denkbar klarsten Form als ein vollendetes System niedergelegt worden ist, dass ferner in der Abhandlung Wolffs das „Wie" nirgends zu lesen ist, sondern mehr längst bekannte Missstände fortwährend den Verfasser beunruhigen, und dass schliesslich das Schlusskapitel durch seine geradezu horribelen Anordnungen (bei Überanstrengungen! usw.) die ganz richtig entwickelten Theorien einfach über den Haufen wirft, ja vermuten lässt, dass der Verfasser von Durchbildung, d. h. von einer Ausnutzung bis zu den äussersten Fähigkeiten einer Stimme keine Ahnung hat. Doch, wie gesagt, jene Erklärung über Falsett-Mittelstimme muss citiert werden, sie bildet den direkten Übergang*) zu dem Schluss unserer Studie. (Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Königskinder.

Ein deutsches Märchen von Ernst Rosmer. Musik von Engelbert Humperdinck. Zur ersten Aufführung des Werkes am 23. Januar am Münchener Hoftheater. Besprochen von Max Schillings.

Im Zeichen des Märchens hat Humperdinck seinen ersten, in gewissem Sinne epochemachenden Sieg errungen. „Hänsel und Gretel" sind, umklungen von den Weisen des „Mannes mit dem Kindergemüt" hinausgezogen und haben allerorts über ein modernes Publikum Gewalt gewonnen, über ein Publikum, von dem man hatte glauben sollen, es werde, dem grimmen Löwen gleich, mit einer einzigen Kralle seiner gewaltigen Tatzen die kindische Maus zunichte machen, die den abenteuerlichen Versuch wagte, ihm dem Unberechenbaren, Gewaltigen Gefallen zu bereiten. Und nun liebt der Mächtige die Zarte und mag nicht müde werden, ihrem kindlichen Lallen zu lauschen. Da regte es sich allerwärts, findige Köpfe suchten des Gewaltigen Laune am Harmlos-Heiteren auszunutzen, Märchenspiele in jeglicher Gestalt buhlten um seine Gunst, doch so wahr und echt, wie das Paar Wette-Humperdinck die schlichten Besenbinderkinder, wusste keiner die jeweiligen Märchenpuppen reden zu lassen, und so war der Erfolg nicht der erhoffte. Angesichts so mancher verlorenen Liebesmüh, lag nun die Frage nah: Wird es Humperdinck selbst gelingen, mit einem zweiten Werke auf dem ihm von seiner natürlichen Begabung angewiesenen Gebiete sich gleiche Gunst bei seinen Verehrern zu erobern? Die Lösung dieser Frage rückt nun näher, sie ist zum Teil schon beantwortet, seitdem am Abend des 23. Januar am Münchener Hoftheater die Königskinder, „ein deutsches Märchen" von Ernst Rosmer, Musik von Engelbert Humperdinck, ihren siegreichen Einzug gehalten haben.

Es war seit langem kein Geheimnis, dass Humperdinck an einer Musik zu dem genannten Märchendrama, das vor etwa zwei Jahren in Fischers Verlag in Berlin erschienen ist, arbeite. Allgemein bekannt wurde dann die Thatsache, seitdem vor einigen Monaten zwei Orchestervorspiele aus dieser Musik durch die deutschen Konzertsäle ihre Wanderschaft begonnen hatten. Wie die Musik aber sonst geartet sei, darüber erfuhren infolge der dauernden Abneigung des Komponisten, bei Mascagni & Co. die höchst schwierige Behandlungsart der Reklame-Trompeten und Posaunen zu erlernen, nur die

*) Eugène Wolff: „Der Niedergang des Bel-canto und sein Wiederaufblühen durch rationelle Tonbildung", S. 11—13.

näheren Bekannten ein Weniges. Nun sind wir Münchener dank der Rührigkeit der Intendanz, die ihrer ehrenvollen Tradition, bedeutende Werke zuerst dem Publikum zu vermitteln, sich wieder zu erinnern scheint, allen anderen voran und können verkünden, dass Rosmers „Königskinder" in Verbindung mit Humperdincks Musik einen grossen äusseren und tiefgehenden künstlerischen Erfolg errungen haben.

Humperdinck ist ohne Zweifel ein grosser Wurf gelungen, als er den Entschluss fasste und die Stimmung fand, zu diesem Märchendrama eine Musik zu erfinden und so, ganz „er selbst" bleibend, doch sich selbst nicht „Konkurrenz zu machen". Dass er es sich dabei versagen musste, in einer vollgültigen Form des Kunstschaffens sich zu bethätigen, und der Zwittergattung des Melodrams sich zuwandte, dafür entschädigte ihn einerseits die Thatsache, dass er seine Musik in den Dienst einer ausserordentlich wertvollen Dichtung stellen und andererseits ein musikalisches Gebiet betreten konnte, auf dem nach seiner Ansicht noch mancher Schatz ungehoben ruht, auf dem nur in vereinzelten, wenig bekannt gewordenen Fällen die Principien der „modernen dramatischen Musik zu kultivieren versucht worden waren.

Ernst Rosmer (bekanntlich ein Pseudonym für die Tochter des Musikdirektors und bekannten Kritikers Porges und Gattin des Münchener Anwaltes und Schriftstellers Max Bernstein) zeigt in diesem „Deutschen Märchen" alle die hervorstechenden Eigenschaften einer ungewöhnlichen Begabung, in der sich Schärfe des Blickes für das Bühnenwirksame mit reicher Phantasie zu bedeutenden dichterischen Fähigkeiten potenzieren, fast mehr noch als in den vorausgegangenen Dramen „Dämmerung" und „Tedeum", durch welche des Autors Name in weiteren Kreisen zuerst bekannt wurde. Er hat hier tiefsinnige und interessante allgemein menschliche Ideen zu einer von zahlreichen märchenhaften Zügen durchwobenen, äusserst wirksam aufgebauten Handlung zu verdichten verstanden und dieselbe in das Gewand einer Sprache gekleidet, die, durchweg in freien Reimzeilen gehalten, sich zwar nicht immer frei vom Bizarren hält, aber stil- und reizvoll wirkt und zahlreiche Schönheiten aufweist. Das tragische Los des Idealismus im Leben durchweht das Werk, gemildert und fast ins Sentimentale herabgestimmt durch die Einkleidung in märchenhaftes Gewand.

Ein Königssohn, den es getrieben hat, seines Vaters Lande zu verlassen, um Welt und Menschen kennen zu lernen, „von unten zu beschauen", eine Gänsemagd, die, wenngleich in Elend und Schande geboren und im Zwange einer Hexe einsam im Walde grossgezogen, sich in ihrem reinen Menschentum doch als „königsecht" erweist und die Liebe des Königssohns erwirbt, der „Spielmann", der als hellsichtiger Dichter der Beiden edle Bestimmung erkennt und fordert, — diese „idealen" Menschen, unterliegend im Kampfe mit den verblendeten, „bösen, heulenden Menschenhorden", den mit viel Sarkasmus gezeichneten Bürgern der phantastischen Stadt Hellabrunn, — das sind die im wesentlichen typischen Figuren und die Träger des in lebhaftem Wechsel von Scenen voll zarter Poesie und derber Realistik sich abspielenden Vorganges, der seinen Höhepunkt am Schlusse des zweiten Aufzuges erreicht, um in wehmütig packender Weise im dritten Aufzuge auszuklingen.

Diese Handlung wird in all ihren wichtigen und charakteristischen Momenten umrahmt, erläutert und gehoben von Humperdincks Musik, die alle die schöne Eigenart ihres Schöpfers dokumentiert. Einfach und fast durchweg reizvoll in der Erfindung erhebt sie sich in manchen Momenten zum Ausdruck tragischer Grösse. Vor allem: Wahr und tief empfunden ist sie überall. Diese Überzeugung, die sich dem ernsten Hörer aufdrängt, in Verbindung mit der vollendeten Meisterschaft in Behandlung der Ausdrucksmittel, lässt gern darüber hinwegsehen, dass sie nicht immer gleichmässig originell erscheint und dass auch sie ab und zu dem überragenden, allbezwingenden Einflusse Richard Wagners ihren Tribut zollt. — Wie schon erwähnt, bedient sich die Musik mit Ausnahme einiger Interludien und Ritornelle der Form des Melodrams. Obgleich die Tondichter nie aufgehört haben, gelegentlich diese Kunstform zu pflegen (bekanntlich eine „Erfindung" Rousseaus), hat sie doch mehr und mehr an Boden verloren, und die mangelnde ästhetische Berechtigung wurde immer empfindlicher, seit die universelle Kunstform des Musikdramas ihre volle Herrschaft entfaltet hatte. Unter besonderen Umständen wird man ihr eine Be-

rechtigung dennoch zuerkennen und zugestehen müssen, dass sie in Humperdincks Werk eine Art Auferstehung zu neuem, mehr als früher berechtigtem Dasein feiert, allerdings ohne dass dadurch an gewissen ästhetischen Thatsachen gerüttelt würde. Zwei neue Momente sind es vor allem, denen Humperdinck zum erstenmale in dieser Kunstform Geltung zu schaffen sucht. Einmal will er dem gesprochenen Worte, sobald es dem Geiste der Musik zugängliche Stimmungen schildert, gesteigerte Wirkung sichern, indem er den natürlichen Tonfall desselben nach Rhythmus und Tonhöhe genau regelt und in eine Art Gesangssprache übergehen lässt, die getragen wird vom begleitenden und erläuternden Orchester; dann übernimmt er vom musikalischen Drama das Princip des Leitmotivs als des formgebenden Elements der einzelnen, in sich meist abgerundeten Sätze oder Scenen, sowie als Ingrediens der Einheit des gesamten musikalischen Aufbaues. Er hat demnach in der Partitur vollständige Singstimmen notiert, welche indessen für den Darsteller nur als Norm der Deklamation zu denken sind. Bei Volksscenen, wie sie der zweite Akt der „Königskinder" enthält, denkt er sich sogar die Massen des Chores auf diese Art in Aktion tretend. Bei der hiesigen Aufführung sind nun freilich nur Ansätze zu einer Verwirklichung dieser Absicht zu finden gewesen, der Stil war zu neu, die Probezeit zu kurz bemessen, um die Frage, ob die gedachte Wirkung zu erreichen ist, bejahend zu lösen.

Es blieb im wesentlichen beim Alten, d. h. bei der alten, mehr willkürlichen Art der melodramatischen Deklamation, das Orchester musste die Tonstärke zuweilen auf Kosten der Deutlichkeit abdämpfen; doch ist es sehr wohl denkbar, dass von ganz besonders musikalisch veranlagten und empfindenden Schauspielern oder umgekehrt von schauspielerisch hochbegabten Sängern des Komponisten Forderungen vollständig erfüllt werden können und ein fast ungetrübter Genuss der Kunstform dadurch ermöglicht wird. Die Volksscenen — dieser Überzeugung ist der Komponist wenigstens nach der hiesigen Aufführung geworden — werden aber dann doch gänzlich auf das Gebiet der Oper hinüber zu leiten und vom Chore wirklich zu singen sein. — Das leitmotivische Princip bringt Humperdinck mit vollendeter Meisterschaft und denkbar plastischster Wirkung zur Geltung und beseitigt durch seine tief durchdachte Anwendung zum Teil in der That die Gefahr, dass die nur ab und zu zur Deklamation hinzutretende Musik lediglich mosaikartig, der inneren Einheit entbehrend, wirke. Ansätze zu einer solchen Formgebung lassen sich in Schumanns Manfred-Musik zwar schon erkennen, in den „Königskindern" aber können wir sie zum erstenmale zum bewussten System ausgebaut begrüssen. Im ersten Akte schichtet Meister Engelbert gewissermassen vor unserem geistigen Auge die motivischen Bausteine auf. Nachdem eine in geschlossener Form gedachte Ouverture — die zur Zeit nur erst im Geiste ihres Schöpfers besteht — den wesentlichsten Inhalt des Dramas reflektieren wird (wir bekamen von ihr hier nur den Anfang zu hören), lernen wir in den ersten Scenen, die eine wunderbar sonnige Wald- und Märchenpoesie ausströmen, das musikalische Spiegelbild der Gänsemagd kennen und lieben, der Zauberbann des Hellawalds nimmt uns gefangen, die chromatischen Künste der Hexe lehren uns das Gruseln, in einer kernigen Hornfanfare tritt uns des Königssohns Abbild entgegen, von seiner „Königsechtheit" erzählen uns feierliche Posaunenklänge, ein lustig Fiedlein — das später im dritten Aufzug ein wehmütiges Gegenstück erhält — führt den Spielmann daher; von besonderer Wirkung ist dann der machtvoll sich steigernde Schluss des Aufzuges, der, in grösseren musikalischen Linien gezeichnet, mit einem balladenartigen Fluch der Hexe beginnt, ein ergreifendes Gebet des Gänsemägdleins bringt und freudig in Erlösungsjubel ausklingt. Daneben köstliche Situations- und Stimmungsmalereien die, filigranartig fein im Orchester ausciseliert, in entzückender solistischer Verwendung der Streichinstrumente kulminieren. Das Vorspiel zum zweiten Aufzuge „Heiliafest und Kinderreigen" wirkte in seiner etwas massigen Instrumentation ein wenig zu stark gegensätzlich zu der zarten Poesie des ersten Aufzuges. Der Höhepunkt des Aktes — und des ganzen Werkes — wird, wie erwähnt, am Schlusse beim zauberhaften Erscheinen der Gänsemagd als Königskind erreicht, — ein Augenblick von eindringlichster Bühnenwirkung. Der diesen Höhepunkt vorbereitende und begleitende Orchestersatz, auf dem tiefen Es der Mittag verkündenden Turmglocke ist ein Meisterwerk von imposanter

Steigerung. Vorher hat uns noch ein urechter „Vater Humperdinck“, — ein von einem Kinde gesungenes „Ringelreihliedlein“ entzückt. Von ganz neuen Seiten zeigt sich uns der Komponist im dritten Aufzuge, schon das Vorspiel schlägt tief tragische und wehmütige Töne an. Von der Hälfte des Aufzuges an setzt dann die Musik wieder melodramisch ein und begleitet und umspinnt nun ununterbrochen das sich abspielende traurige Ereignis, das „Sterben und Verderben“ der von den Menschen ausgestossenen Königskinder im Winterschnee und den zwar ein wenig äusserlichen, immerhin aber wirksamen Schlussvorgang des Dramas, die Bestattung der Königskinder durch die vom getreuen Spielmann herbeigeholte Kinderschar mit fortlaufendem symphonischen Gewebe von reicher Farbenschönheit und echt künstlerischer Stimmung. Die intensivsten Wirkungen werden gleichwohl auch hier vom Komponisten im Ausdruck des gemütvoll Rührenden, der intimen Seelenvorgänge erreicht, ein neuer Beweis für die so eigenartige Begabung desselben.

Was die Aufführung angeht, so befriedigte sie die Hörer ungleich mehr als den Komponisten, der eben die Thatsache, dass nicht der Stil, den er erdacht und erstrebt, sondern im wesentlichen nur ein Surrogat desselben geboten wurde, schwerer empfand. Und wie schon erwähnt, es besteht kaum ein Zweifel, dass hier und anderwärts der neue „Gesangssprachenstil“ sich noch mehr wird herausarbeiten lassen. Vorbildlich könnte von der hiesigen Darbietung nur die Darbietung des Fräulein Brünner sein, die als Gänsemagd eine Gestalt von so edler Reinheit und Wahrheit schuf und gleichzeitig auch so musikalisch deklamierte, dass sie am meisten die Unebenheiten der melodramatischen Kunstform vergessen machte. Herr Rémond als Königssohn war zu pathetisch und theatralisch, der Spielmann des Herrn Lützenkirchen erschien zwar als eine schauspielerisch scharf und charakteristisch ausgearbeitete Figur, doch kämpfte er zu sehr mit dem Mangel musikalischen Empfindens, was bei dieser aus der Musik herausgeborenen Figur am meisten störte. Die Ausstattung war des Werkes wert, von Märchenschönheit überhaupt. Ein schöneres Winterbild als das im dritten Akte ist wohl noch nicht auf der Bühne geboten worden. Dass auch die Gänseherde auf der Scene „Ereignis“ werden konnte, ist Herrn Lautenschlägers Findigkeit, manche andere Feinheit der Inscenierung dem Oberregisseur Savits und in besonders schwierigen Fällen dem unmittelbaren Eingreifen des „obersten“ aller Regisseure, dem Intendanten Possart, zu danken.

Die Kunstfreunde aller Bühnen, die das Werk zur Darstellung bringen werden, dürfen sich auf einen Genuss besonderer Art bereiten. Sie werden das Urteil Münchens bestätigen, dass zwar die Königskinder diejenigen des Besenbinderpaares zu verdrängen nicht berufen sein werden, dass sie aber die Krone des Sieges „mit Rechten tragen“.

Ein noch ungedruckter Brief Goethes

(an Herrn Ferdinand August Louvier in Hamburg gerichtet).

Mitgeteilt von Anton Berg.

Elysium, Dichtersaal, am 1. Dezember 1896.

Ew. Wohlgeboren

für die geneigte, mich hochehrende Zusendung Ihres Buches, „Chiffre und Kabbala in Goethes Faust“ zu danken, ist mir eine angenehme Pflicht, und doch ist mir der bedeutende Inhalt so überraschend gekommen, dass ich eine Weile geschwankt habe, was zu erwidern sein möchte.

Da ja leider das Lethetrinken recht unvorteilhaft auf das Gedächtnis einwirkt, so war ich schon seit langer Zeit hier oben fleissig damit beschäftigt, das Faustproblem zu lösen, will sagen, zu ergründen, was ich mir bei meiner Tragödie eigentlich gedacht, was

ich damit habe sagen wollen. Ein grosser Haufe von mancherlei Büchern, in denen die Schnitzel meiner Schöpfung gar lieblich gekräuselt worden sind, hat mir bei diesem Beginnen wertvolle Dienste geleistet, eine bedeutende Zahl von Kommentaren, ungelehrten Erklärungen, dritten Teilen, Urfausten, Gedanken, Briefen und Vorträgen über den Faust und Einzelschriften über gewisse Beziehungen in demselben bedeckt mein Schreibpult, und bei der Durchsicht und Aussiebung haben mich die Herren Nicolai, Börne und Wolfgang Menzel aus alter Anhänglichkeit und in bekanntem Wohlwollen wirksam unterstützt. Durch Herrn Devrients bühnengerechte Zustutzung, welche wir einer Aufführung hier zum Grunde gelegt haben, bin ich meinem Ziele schon um ein bedeutend Stück näher gerückt, aber erst Ihr furtreffliches Buch hat mir die „Grundidee" des Faust gänzlich plausibel gemacht, wie ein Schleier fällt es von meinen Augen und die Nacht wird helle. „Ce n'est qu'à présent, que je connais mon Faust" — Diese Worte, welche ich einmal Herrn Gérard de Nerval geschrieben habe, rufe ich nun mit besserem Rechte Ihnen entgegen.

Nun würden Sie fragen können, warum ich Ihre früheren Faustschriften „Goethe als Kabbalist", „Sphinx locuta est" usw. nicht beachtet habe, und da ich die Wahrscheinlichkeit einer solchen berechtigten Frage voraussehe, so halte ich für gut, ihr zuvorzukommen. Seit 10 Jahren nämlich hat das Goethe-Jahrbuch meine Zeit völlig in Anspruch genommen, es war mir höchlich interessant, die unbedeutendsten Ereignisse meines Erdenlebens in so ausführlicher Darstellung zu lesen, mir wieder zu vergegenwärtigen, in welchen Hotels ich genächtigt, mit welchen Personen ich Verkehr gepflogen, welche ich in meinen Dichtungen poetisch verklärt habe, insbesondere aber haben die gar reizenden Miscellen aus meinem Leben mich höchlich ergötzt. Doch allgemach begann das Breittreten längst über Gebühr behandelter und die Veröffentlichung der unwesentlichsten Dinge in diesem wohlmeinenden Jahrbuche mich zu langweilen. — Herr Professor Müller, welcher vor einigen Jahren hier ankam, erzählte mir, dass es einem grossen Teile meiner irdischen Verehrer nicht besser gehe —, und ich habe mich mit ungeteilter Kraft der Faustforschung wieder zugewandt und als erstes Ihr Buch in die Hand genommen.

Gleichwie in finsterer Nacht der freundliche Mond plötzlich aus dunkeln Wolken hervortritt und mit seinem milden Lichte die Natur umgiebt, so erschien mir Ihr Buch und beleuchtete alle Höhen und Tiefen meines Faust auf das lieblichste. Und wie uns beim Betrachten einer mondlichtdurchfluteten Landschaft der Vorwelt silberne Gestalten umschweben, so kam mir leise, gleich einer alten, halbverklung'nen Sage die Erinnerung, wie und warum ich den Faust schuf. Bisher meinte ich — o Lethe! —, dass ich wenigstens der Tragödie ersten Teil, einem dunkeln Drange, einer elementaren Macht gehorchend, aus tiefstem Innern heraus geboren habe, nun fällt mir ein, dass alles das Produkt grübelnder Reflexion und raffinierter Kombination gewesen ist, und es wird mir klar, dass ein wahres Kunstwerk nur dem nüchternen, rechnenden Verstand, unterstützt durch Kabbalismus, Astrologie, Chiffrologie u. a., nicht dem Herzen, dem lebendigen Gefühl sein Entstehen verdanken kann. Haben Ew. Wohlgeboren Dank, dass Sie mich von dem traurigen Wahn, ich hätte in meinem Faust das Hohelied des Menschen singen wollen, vom Grunde aus kuriert haben, ja es war, der Faust ist ein der ganzen Menschheit zugeteiltes, grossartiges Rechenexempel, eine Riesennuss, welche zu knacken nur Ihren übermenschlichen Kiefern gelungen ist. Ja, Sie haben Recht: es existiert „ein verborgenes, unbekanntes Schriftstück, von meiner Hand unterzeichnet und gesiegelt, welches die autoritative Lösung des Faust-Geheimnisses birgt". Sie haben Recht: mein Faust ist „ein Chiffren-Rätsel", „ein Geheimbuch", über das nur die kabbalistische Untersuchung oder eben jenes geheimnisvolle Dokument Aufschluss geben kann. Nun fällt mir alles wieder bei: der „Herr" ist nicht etwa der Herr der Heerscharen, es ist „Herr N. N., der glücklichste Faustdeuter, der Alleswissende, der die Faust-Geheimnisse ergründet, dessen bürgerlichen Namen ich noch nicht kannte." Jetzt aber kenne ich ihn. Louvier heisst er, Ferdinand August Louvier, der Pfadfinder, Ferdinand August Louvier, der „Herr"! Was ist Mephisto anders als „die negierende, spottende Kritik", was sind die Engel anders als „die logische, allegorische Kritik des Faust", und was kann Faust selbst anderes bedeuten

als „das Werk Faust"? O Sie Vasco de Gama! O Sie Kolumbus! Wie richtig bemerken Sie, dass in dem Verslein „Du darfst auch da nur frei erscheinen" „wegen des buchhändlerischen ›erscheinen‹ und wegen des Wortes ›frei‹ eine Anspielung auf Kotzebue und seine kritische Zeitschrift ›Der Freimütige‹ vorliegt", und dass „statt Götterhand (›mit Götterhand erschaffen und erpflegen‹) Gotterhand stehen muss", womit die Hand meines alten Wetzlarer Freundes Gotter gemeint ist. Was kann das „Billet", um welches die Menge sich die Hälse bricht, anders sein, als „Schillers Brief (›Billet‹) vom 26. Juni 1797"? Wie natürlich ist es, dass „unter der Blume, die Gretchen zerpflückt, die Poesie zu verstehen ist, dass demnach die ›Sternblume‹ die Poesie der Sterne, also die Astrologie bedeutet, und dass Gretchen die so widerspruchsvolle Astrologie befragt, ob sie wieder geliebt wird". Wie unendlich fein und durchsichtig! Ich beginne, über mich selbst zu erstaunen.

Was will es sagen, dass Sie manches klar am Tage Liegende zu erklären versäumt haben? Es irrt der Mensch, so lang' er strebt. Würden Sie es mir verargen, wenn ich Sie auf ein Beispiel aufmerksam mache? Selige Knaben singen:

> Wir wurden früh entfernt
> Von Lebechören,
> Doch dieser hat gelernt:
> Er wird uns lehren.

Lebechöre bedeutet kabbalistisch Leberwürste (chor = caro = Fleisch = Wurst); die Leberwürste sind in Braunschweig zu Hause — verstehen Sie diese feine Anspielung auf meinen Widersacher Leszing (ich nehme von dessen Entlarver Albrecht diese Schreibweise an) nicht, der doch in der Nähe von Braunschweig lebte, von dem die seligen Knaben zu ihrem Glücke früh entfernt wurden, um durch „das Werk Faust", also durch mich belehrt zu werden? Aber ich nehme Ihnen diese wenigen Versäumnisse nicht übel, haben Sie doch in einem Punkte eine Entdeckung gemacht, die mir selbst entgangen ist, eine Idee zu Tage gefördert, so gewaltig, so erhaben, dass ich dabei vor mir selbst zusammenschauerte und unwillkürlich ausrief: Weh', ich ertrag' dich nicht — ich meine die Identität des Weltgeistes, der die ganze Welt umschweift, mit Friedrich dem Grossen. Wie genial erklären Sie die zwei Seelen in der Brust des gewaltigen Wortes MIR! „Friedrich der Grosse schrieb an seinen Kammerdiener: Gott bewahre dir — auch der Erdgeist verwechselt die Casus: Wer ruft mir." Schon dieser Beweis würde vollauf genügt haben, Sie aber gehen weiter:

> „Wenn es in allen Gliedern zwackt, —
> Da liegt der Spielmann, liegt der Schatz.
> MIR liegt's im Fuss wie Bleigewicht.
> MIR krampft's im Arme, das ist Gicht,
> MIR krabbelt's an der grossen Zeh,
> MIR thut der ganze Rücken weh."

Statt MIR ist überall „Friedrich" zu setzen, wie zart ist hier der Hinweis auf „des Königs gichtische Leiden" und auf „sein Flötenblasen". In diesem Falle muss ich doch einmal ausnahmsweise unbewusst geschaffen haben.

Sie beklagen sich darüber, dass man Sie verkennt und mit Spott und Hohn verfolgt — ich will Ihnen gestehen, auch hier haben Sie mannigfache Opposition erregt, Merck erklärte rundweg, Sie seien total verrückt — verzeihen Sie den harten Ausdruck, der alte Kriegsrat war stets ein wenig grob, auch mich hat er bei Lebzeiten unliebsam angefahren, als ich ihm meinen Clavigo brachte. Trösten Sie sich mit meinem Spruch — soviel ich mich erinnere, steht er in den Wahlverwandtschaften —: „Durch nichts bezeichnen die Menschen mehr ihren Charakter als durch das, was sie lächerlich finden." Alle Grossen sind verkannt worden, aber die Nachwelt hat ihnen gegeben, was das Leben ihnen nur halb gewährte. Einst wird Ihr, des Faust-Toreadors, Name mit dem Bormanns, des Shakespeare-Töters, und Albrechts, des Lessing-Vertilgers, ein leuchtend Dreigestirn

bilden, und es kann die Spur von Ihren Erdentagen nicht in Äonen untergehen. (Wie geistvoll erklären Sie den Begriff „Äonen“!)

Doch — „der Worte sind genug gewechselt, lasst mich auch endlich Thaten sehen!“ höre ich im Geiste Sie ausrufen. Es hiesse höchst undankbar mich erzeigen, wollte ich Ihnen den Lohn für Ihr heisses Bemühen, für Ihre emsige Thätigkeit, für den sauren Schweiss, der um mich aus Ihren Denkerporen vergossen ward, vorenthalten. Sie sollen mein geheimnisvolles Dokument haben, Sie allein, — und die Spötter werden zerknirscht schweigen. Ich habe es noch besser versteckt, als den Urfaust, den ich in Thäschen von Göchhausens Nachlass sicher glaubte, wo ihn aber Erich Schmidt aufgespürt hat.* . . Park . . . Borckenhäuschen . . . Bank . . . links . . . Stein . . . Meter tief . . .

Doch ich bitt' Euch, Freund, es ist tief in der Nacht, wir müssen's diesmal unterbrechen. Tönend wird für Geistesohren schon der neue Tag geboren (wie Sie richtig vermuten, weisen die „Töne“ (Quinte g, a, h, c, d) auf das Papageno-Motiv aus der „Zauberflöte“ hin) und mir wird müde. Sie wundern sich darüber? Wenn wir hier oben auch im allgemeinen von den irdischen Schlacken befreit sind —

Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und wär er von Asbest,
Er ist nicht reinlich —

so sehr interessant und anregend Ihr Buch auch ist, die Zeit wird Herr und die Müdigkeit übermannt mich. Alles schnarcht schon ringsum, als habe es Klopstocks Messias gelesen. Leben Sie wohl und bewahren Ew. Wohlgeboren mir Ihr Wohlwollen.

Wahrhaft ergeben
treulich dankbar
Goethe.

*) Die folgende Stelle ist leider verwischt und daher stellenweise unleserlich; ohne Zweifel wird der Adressat aber vermöge seiner Dechiffrier-Geschmeidigkeit die fehlenden Stellen ohne Mühe ergänzt haben.

Ein Gedenken.

War das ein liebes Mädchen —
Wie sag' ich nur geschwind —
Im ganzen alten Städtchen
Das allerschönste Kind.

Der Vater ein Hundeschlächter,
— Die Mutter wer weiss, was und wo —,
Die Armut ihr Tugendwächter,
Ihr Lager Lumpenstroh.

Die Hütte war seitwärts geraten.
Ein Wunder nur, dass sie noch hielt
Mit Schindeln und Fensterladen
Hatte der Wind gespielt.

Als nun der Weg eines Tages
Mich wieder zum Anger geführt,
Verändert alles lag es
Das Hüttchen war repariert.

Und nimmer kann ich's vergessen —
Das herrliche Antlitz, o Schmerz,
Die Pocken hatten's zerfressen,
Mir aber zerfrass es das Herz.

Ach, wäre das Hüttchen geblieben
So hässlich alle Zeit,
Die Schönheit aber der lieben
Und wunderbaren Maid.

C. Capistranus.

Novembernebel.

Novembernebel in dem Grund,
Darüber Vollmondschein,
Vom rauhen Nord zieh'n sie zum Sund,
Die Erde hüllend ein.

Novembernebel sanft in Schlaf
Dann wiegen die Natur,
Doch, wen ihr düst'rer Schleier traf
Folgt blind nur ihrer Spur

Novembernebel, schwer und kalt.
Durchdringen Mark und Bein:
Der alten Burg, so morsch und alt,
Zerbröckeln sie's Gestein. —

Novembernebel in dem Grund,
Darüber Vollmondschein
Ich sah, wo sie im Herzen drunt' —
Im Antlitz — Sonnenschein!

M. Hardenberg

Schicksal.

Eine Blume sah ich stehen,
Die wollte still erblüh'n,
Ein Baum warf dunklen Schatten
Mit seiner Zweige Grün.

Ach, nur ein wenig Sonne!
Nur einen warmen Strahl!
Dass ihre Knospen brechen!
Sie lohnen's tausendmal.

Sie stand in ihrer Kühle,
Und blieb noch manchen Tag,
Bis sie im Knospenschmucke
Verwelkt am Boden lag

Johannes Kötzschke

Bücherbesprechungen.

Im Verlage von W. Keller & Co. (Franckhsche Verlagshandlung) in Stuttgart ist Band IV, enthaltend zwei kleine Novellen von Paul Heyse mit Illustrationen von Fritz Bergen, soeben in dritter Auflage erschienen. Die erste dieser beiden, persönliche Erlebnisse des Verfassers schildernde Noveletten, „Einer von Hunderten“ betitelt, behandelt die von dem Dichter zufällig gemachte Bekanntschaft mit einem Sonderling, einem verarmten Philologen, dessen romantische Liebesgeschichte mit einer Kellnerin und tragisches Ende Für Kenner der Münchener Verhältnisse höchst interessant und spannend zu lesen, giebt die kleine Novelle einen erneuten Beweis von der scharfen Menschenkenntnis und der Lebenserfahrung des Autors. Die zweite Erzählung „Hochzeit auf Capri“ ist die anmutige Schilderung einer capresischen Bauernhochzeit. Ein in Amerika reich gewordener Fruchthändler schnappt einem bis über die Ohren verliebten jungen Münchener Maler seine allerliebste kleine capresische Braut weg, „s'è scumpinato“ sagt der dortige Volksmund. Auch hierin bekundet sich die Meisterhand des Verfassers und seine Kenntnis der italienischen Verhältnisse in hervorragendem Masse. Das Büchlein, welches zudem eine Anzahl wohlgetroffener Illustrationen aufweist, sei jedermann warm empfohlen

C. A

Karl von Reinhardstöttner, „Vom Bayerwalde“ Fünf kulturgeschichtliche Erzählungen. Regensburg, Verlag von W. Wunderling, 1897 Der Gedanke, kulturgeschichtliche Erzählungen zu schreiben, ist nicht neu, aber er ist gut Einige der vornehmsten unserer Dichter haben diese Gattung der Litteratur gepflegt und selbst ihre weniger tüchtigen Nachfolger Beifall gefunden. In diesen Reinhardstöttnerschen Erzählungen vom Bayerwalde aber spricht ein Mann zu dem Leser, der auf seinem Gebiete zu Hause ist

wie kaum ein zweiter. Das merkt man auf jeder Seite und das macht auch den Hauptwert des Buches aus. Aus dem Studium von Land und Leuten heraus haben sich, wie der Verfasser, der bekanntlich ein angesehenes akademisches Lehramt bekleidet, in der Vorrede selber sagt, diese Erzählungen zu solchen gestaltet, und darum zeichnen sie auch die Entwickelung aller Stände der geschilderten Gegend. So wäre es beinahe mehr der Gelehrte als der Schriftsteller, der hier zu Worte käme, wenn nicht auch die Darstellung trotz aller ihrer Schlichtheit lebhaft zu fesseln verstände. Wir glauben nicht, dass des Verfassers Furcht begründet ist, die Teilnahme an solchen Versuchen bleibe „zumeist nur eine mehr oder minder lokale“, sondern wir sind der Ansicht, genug Interesse an Reinhardstöttners anregendem Buche werde sich auch im ausserbayrischen Deutschland einstellen. H. Z.

Karl Zettel, „Bayern — unser Panier!“ Regensburg, Verlag von W. Wunderling. Könnte man nach dem Titel in diesem geschmackvoll und mit zahlreichen Vollbildern ausgestatteten Buche leicht ein Erzeugnis von bayrischem Partikularismus vermuten, so wird man durch den Ton, der im Innern herrscht, bald genug davon überzeugt, dass es glücklicherweise auch hier Alldeutschland ist, das am Ende aller Wege steht. Das berechtigt das Werk, auch im ganzen übrigen Vaterlande Anklang zu erwarten. In Episoden, Erzählungen und Poesien wichtige Grenzabschnitte aus Bayerns politischer und Kulturgeschichte von den ersten Anfängen bis auf unsere Tage gewissermassen künstlerisch zu markieren, ist der Zweck des patriotischen Unternehmens, und dadurch, dass sich der Herausgeber Männer wie Dahn, Greif und M. Schmidt zu Bundesgenossen erworben hat, ist es ihm gelungen, wirklich gutes zu bieten. Besonders gefallen hat uns auch Taneras Skizze „Unser von der Tann“. H. Z.

Paul Zimmermann, „Friedrich Wilhelm Zachariä in Braunschweig“, Wolfenbüttel 1896, Julius Zwissler. Das Gebiet des 18. Jahrhunderts gehört in der deutschen Litteraturgeschichte zu denjenigen, auf denen am meisten gearbeitet wird, aber gerade hier sehr viel aus abgeleiteten Quellen. Dass es fast durchweg die ersten Quellen zu Grunde legt, macht die grosse wissenschaftliche Wichtigkeit dieses mit ausserordentlicher Sorgfalt geschriebenen Buches aus, und keinem Zweiten hätte wohl auch so viel neues archivalisches Material zur Verfügung gestanden als gerade dem Verfasser, dem in seiner amtlichen Stellung als herzoglicher Archivar in Wolfenbüttel gewiss manches zugänglich war, was anderen hätte verschlossen bleiben müssen. Die Ausbeute, die seinem mit ausdauerndem Fleisse betriebenen Nachforschen gefolgt ist, darf ihm reiche Belohnung für die Mühen sein, die er aufwenden musste. Ein Blick in das Register genügt, um zu zeigen, dass keineswegs nur unsere Kenntnis des heiteren Dichters des „Renommisten“ durch Zimmermann wesentlich vermehrt worden ist, sondern dass wir auch über Männer wie Basedow, Bodmer, Campe, Cramer, Ebert, Gellert, Eschenburg, Gottsched, Lessing, Nicolai, Klopstock etc. sehr vieles und sehr viel Neues erfahren. In dieser Ausbreitung über die ganze Litteratur liegt der Hauptwert des wichtigen Buches. Denn die Darlegungen über Zachariä selbst sind gerade in ihrer Ausführlichkeit natürlich mehr für einen kleineren Kreis von Fachgenossen bedeutungsvoll, so auch für den Referenten, der dem Verfasser eine Anzahl wertvoller Berichtigungen seiner eigenen Arbeit über Zachariä verdankt. Hans Zimmer.

Leipziger Kunstwoche.

Altes Theater

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Der „Sternsche Gesangverein" führte unter Prof. Gernsheims Leitung Berlioz' Tedeum auf. Dass dieses Werk, dem jeder innere Drang und jede gefühlvolle Tiefe abzugehen scheint, keinen grossen Eindruck auf die Zuhörer machte, nahm mich nicht wunder. Beethovens G moll-Konzert, von Cloth. Kleeberg meisterhaft vorgetragen, und Beethovens Chorphantasie entschädigten uns reichlich für den ersten Teil des Konzertes.

— Eugen Gura gab in der Philharmonie einen Schubert-Abend und hatte Lieder aus allen Schaffensperioden des grossen Liederkomponisten aufs Programm gesetzt, von Op. 4 bis zum Nachlass. — Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt und über den schönen Gesamteindruck übersah man gern den bei den lyrischen Stücken stark hervortretenden Verlust des Schmelzes der einst so herrlichen Stimme.

— Frau Stolzenberg-Biertz, eine gut geschulte Sängerin, liess sich im Saale Bechstein hören, doch war sie scheinbar sehr indisponiert und ihre Stimme klang daher unklar. Der Konzertpartner Gustav Lazarus, ein Klavierspieler, verdient nicht, erwähnt zu werden.

— Dass Frl. Eugenie Dietz aus Brüssel noch einmal eine Klavierspielerin wird, die sich hören lassen kann, ist durchaus nicht ausgeschlossen, ihr jetziges Auftreten ist aber zweifellos verfrüht. Scheinbar ist sie noch sehr jung, und wollen wir deshalb ihre ungenügende Leistung nicht übel nehmen.

— Die uns nicht mehr unbekannte französische Klavierspielerin Frl. Marie Roger-Miklos gab einen Klavierabend, bei dem sie Kompositionen ihrer Landsleute besonders bevorzugte.

— Das gewöhnliche Schicksal der „Wunderkinder" hat Herrn Otto Hegner, der vor Jahren als solches auftrat, auch erreicht. Die grossen Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt, hat er nicht erfüllt, und sein erneutes Auftreten in Berlin war durchaus nicht befriedigend.

— Albert Eibenschütz gab ein Konzert eigener Kompositionen, u. a. ein Klavier-Quartett, das er mit Prof. Gustav Holländer und Genossen spielte, und eine Anzahl Lieder, die Frau Schmidt-Steenebrügge mit ihrer schönen Stimme sang. Unter den Kompositionen fand ich nichts besonders Interessantes, geschweige denn Bahnbrechendes.

— Frl. Sigrid Sundgren, eine jugendliche Klavierspielerin, trat in der Singakademie erstmalig auf. Ihr Lehrer, Fr. B. Busoni, leitete das mitwirkende Philharmonische Orchester. Die Künstlerin hat zweifellos viel Talent, ist aber für's öffentliche Auftreten noch nicht reif. Ihr Gedächtnis liess sie mehrmals im Stich — wohl eine Folge ihrer übergrossen Aufregung. Eigene, künstlerische Auffassung scheint ihr noch abzugehen, die Technik ist hervorragend entwickelt.

— Das 6. Philharmonische Konzert unter Arthur Nikischs Leitung brachte als Novität eine Symphonie (B dur) von Friedrich Gernsheim. Die Aufnahme war eine freundliche, obwohl die Meinungen im Publikum auffallend scharf geteilt waren. — Die letzten beiden Sätze, ein origmelles Scherzo und ein flottes Allegro trugen scheinbar den

grössten Teil zum Erfolge bei. P. de Sarasate spielte im gleichen Konzerte das Mendelssohn-Konzert und eine wenig interessante eigene Komposition „Nach Sevilla“. Liszts symphonische Dichtung „Tasso“ vervollständigte das Programm, das mit Wagners Huldigungsmarsch eröffnet worden war. A. J.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Ernst von Wildenbruch hat zum hundertsten Geburtstag Kaiser Wilhelms I. eine dramatische Legende in fünf Bildern „Wilhelm der Deutsche“, geschrieben, die mit Musik von Ferdinand Hummel, dem Komponisten der „Mara“, am 22. März im Kgl. Opernhause zum erstenmale in Scene gehen soll.

— Georg Engels vieraktige burleske Komödie „Die keusche Susanne“ wird unter dem Titel „Die schöne Susanne“ am [illegible] März im Kgl. Schauspielhause aufgeführt werden.

Koburg. Kirchbachs Lustspiel „Zu Viele“, das jüngst unter dem Titel „Jung gefreit“ am „Theater des Westens“ gegeben wurde, ist zunächst vom Hoftheater zur Aufführung angenommen worden, nachdem der Verfasser den ursprünglichen Titel des Werkes wieder hergestellt hat.

Personalien.

Hofkapellmeister **Zumpe** in München hat die grosse goldene bayrische Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Der berühmte Dirigent wird in den Monaten Februar und März zwei ehrenvollen Anträgen Folge leisten und in Moskau und Barcelona je ein grosses Konzert leiten.

Der Violin-Virtuose **Alexander Petschnikow** aus Petersburg veranstaltete Dienstag den [illegible] Januar ein Konzert im Bösendorfer Saale in Wien.

Frau **Hedwig Gilsa**, die geschätzte, leider aber sehr wenig beschäftigte Koloratursängerin des Hoftheaters zu Hannover, welche sich in der kurzen Zeit ihrer künstlerischen Thätigkeit die vollen Sympathien des Publikums errungen hat, hat in letzter Zeit als Sängerin wiederholt in Konzerten ausserhalb, z. B. in Hamburg, Minden, mitgewirkt und auch dort überall volle Erfolge zu verzeichnen gehabt. Allgemein wird besonders die leibreizende, zarte sinnige Vortragsweise der Sängerin gerühmt, die mit hinreissendem Schwunge und edler Leidenschaft, den Hörer zu begeistern versteht.

In Dresden verschied am [illegible] Januar der bekannte Dramatiker **Ressel**.

Herr **Dvořák**, der in jüngster Zeit mit vollem Rechte zu so grossem Ansehen gelangte tschechische Musiker, wurde in Berlin von dem Publikum im Saale Bechstein wegen seines prächtigen Quartetts Op. 106 stürmisch gefeiert. Erst nach minutenlangem anhaltenden Beifall und Bravorufen liess sich der bescheidene Künstler dazu bewegen, vor der Zuhörerschaft zu erscheinen. Allein diese Beifallsstürme beruhigten sich nicht eher, als bis sich der Komponist zum zweitenmale seinen begeisterten Zuhörern zeigte, um sich vor ihnen dankend zu verneigen.

Die Wiederbesetzung der durch den Tod des kgl. Hofkapellmeisters **Otto Hieber** in der Münchener Kgl. Hofkapelle erledigten Stelle wird erst im Herbste erfolgen. Die Leitung der Hofkirchenmusik verbleibt bis dahin ausschliesslich in den Händen des Kgl. Hofkapellmeister **Ottmar Rüber**.

Anton Seidl ist an Stelle des Signor Mancinelli von Theaterdirektor Grau engagiert worden, um die Wagner-Opern am Coventgarden-Theater in London in der kommenden Saison zu dirigieren.

Frl. **Gisela Pahlen** vom Berliner Theater des Westens ist ans Wiener Carltheater berufen worden, um dort die Titelrolle in dem englischen Sensationsschauspiel „Trilby“ zu spielen.

Eine nicht geringe Leistung vollbrachte dieser Tage der Breslauer Bariton Herr **Franz Schwarz**. Als er am Sonntag im Stadttheater den Amonasro in Verdis „Aida“ sang, teilte ihm Herr Direktor Löwe mit, dass das Berliner Opernhaus telegraphisch angefragt habe, ob der Künstler am nächsten Tage den Hans Sachs in Berlin singen könne. Herr Schwarz fuhr am Montag früh nach Berlin, langte [illegible] Uhr dort an, fuhr direkt ins Opernhaus, wo die Vorstellung [illegible] Uhr begann, und sang, also ohne jede Probe, unter Mucks Leitung, die bekanntlich bei den gewöhnlichen Aufführungen stark gekürzte Partie des Hans Sachs ohne jeden Strich! Herr Schwarz wurde mit Emil Götze, der den Walter gab, nach dem ersten und dritten Akte je dreimal, nach dem zweiten Akte zweimal hervorgerufen. Am nächsten Dienstag Morgen fuhr Herr Schwarz nach Breslau zurück und sang am Abend im dortigen Stadttheater den Wotan.

Felix Mottl hat im Pariser „Châtelet“ unlängst mit dem Colonne-Orchester einen grossen Wagner-Abend veranstaltet. Dem sehr beifällig aufgenommenen Konzert soll in wenigen Tagen ein zweites folgen.

Die Damen **Wedekind, Edel** und **Löffler** von der Dresdener Hofoper wurden von der Intendanz der Meiningenschen Bühne aufgefordert, die Hauptrollen in den am 21., 24. und 26. Januar stattfindenden Mustervorstellungen von „Hänsel und Gretel“ zu übernehmen.

Verschiedenes.

— Adolph L'Arronge vollendet ein neues Bühnenwerk, das am kgl. Schauspielhause aufgeführt werden soll.

[illegible]

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C W

Leipzig

CONSTANTIN WILD's VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
Ostraallee 25

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin
Berlin S. W. Lindenstr. 107
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Catharina Zimdars
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Konzertsängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, [illegible] 35
[illegible]

Emile Saur...
London, N.-W.
4 Loudoun Ro...
St. John's Wo...

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 36.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinr...
Konzert- und Oratoriensä...
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 3...

Margarethe Petersen
Konzertsängerin Mezzosopran.
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

[illegible]

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19

Alfred Krasselt
Violinist.
Konzertmeister der
Kaim Konzerte
München.

Clara Polsche...
Mezzosopran und Sop...
Leipzig, Kubig...

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41.
Konz.-Vertr. [illegible] Konzertdirektion München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirstück
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schleterstr.

Anna Münc...
Konzert- und Orat...
Sängerin,
Frankfurt a. M. ...
Vertreter H. Wolff, ...

Friedrich Grützmacher
Violoncellist.
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Spezialgesanglehrer für Gesang
Ausserdem Unterricht in Klavier und Musik-Theorie.
Leipzig, Weidstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoir aller modern u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kielstrasse 6, III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Sebastian-Bachstr. 4.

Hans Rosenm...
Akademie der To...
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle),
Lutherstrasse 9

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile

Dr. Victor Schweizer
Leipzig
Hospitalstr. 23 I.

Emma Sperl...
Konzert- und Oratorien...
Sopran).
Leipzig, Dörrien...

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie der Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin, Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 5, pt.

Prof. Herman... Ge...
Komponist und P...
erbittet Offerten zur Mitwirkung ...
nach
Berlin W.
Courbièrestr...

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und Gesanglehrerin
Leipzig, Kotter[illegible]str. 12, I.

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannesplatz [illegible]

Louise Ottermann
Sopran. Reiches Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden [illegible]
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, [illegible]strasse 9, II.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]

Mathilde V...
Konz... u. Oratorie...
(Sopran).
Adresse: Pfor...
Schönberg.

Luise Geller
[illegible]
Magdeburg, Moltkestr. 7
[illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterricht nach Methode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48 II.

Johannes Snoer
[illegible]
Leipzig, [illegible]

Antonie Bl...
Oratorien- und Lied...
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstr...

Anna Stephan
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 16.
Konz.-Vertr. [illegible] Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzertsängerin
[illegible]
Frankfurt a. M., Zimmerweg 8, I.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 12, II
[illegible]
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse [illegible]

Johannes G...
[illegible]
Altenburg ...
Querstr. ...

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 122c, Gartenhaus III.

Amelie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Weimar,
Grundstedterstr. 21

Lilli Marsala
Sopran [illegible]
Berlin W.,
Neue Winterfeldtstr. 10, II.
Konz.-Vertr. Eugen Stern.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran) Gesanglehrerin.
[illegible]

Elisabeth P...
Konzertsän...
(Alt, Mezzosopran)
Wiesbad...

Leipzig, den 13. Februar.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½—12½ Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1875.

Heft 19.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ **Zur gefl. Beachtung!** Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals. Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Klavierabend von Margarethe Stern (26. Januar). Ein überaus abwechselungsreiches Programm hatte die in Leipzig bestens renommierte Pianistin Margarethe Stern aus Dresden aufgestellt. Den Abend eröffnete die selten gespielte Sonate B moll, Op. 35 von Chopin. Die Wiedergabe war eine tadellose, obwohl wir uns mit der Auffassung der Marche funèbre und des Presto nicht zufrieden geben konnten. Eine hervorragende Leistung waren die Variationen C moll von Beethoven. Bis in das Kleinste ausgearbeitet, interpretierte die Künstlerin dieses unvergleichliche Werk vollständig im Geiste des Komponisten. Rauschender Beifall folgte der Nummer An modernen Kompositionen schlugen am meisten durch Ballade Op. 5 von Bronsart (überaus stimmungsvoll und wunderbar gespielt), Menuett von Bizet, Polonaise E dur von Liszt. Das Programm vervollständigten noch Elfenreigen von Hupmann, Nocturne von Grieg, Capriccio von Scarlatti, Traumeswirren (aus Op. 12) von R. Schumann, Intermezzo (aus Op. 117) von Brahms. Überall zeigten sich die Vorzüge der Pianistin, mit graziösem Spiel verbindet sich eine brillante Technik, ein modulationsreicher Anschlag mit natürlichem Empfindungsvermögen. Um den Beifall zu beschwichtigen, gab die Künstlerin noch das „Spinnerlied" aus „Holländer" bearb. von Liszt) zu Ein klangreicher Blüthner-Flügel unterstützte die Spielerin aufs beste

Th Nestmann.

Klavierabend von Marie Roger-Miclos (27. Januar). Bereits im „Böhmen"-Referat schrieben wir über Frau Roger-Miclos aus Paris, was wir damals schon sagten, müssen wir heute, nur in grösserem Umfange, bestätigen Ein reiches Denkvermögen, perlende Technik und musikalisches Empfinden sind die Faktoren ihres Könnens. Leider gebraucht die Spielerin das Pedal manchmal vollständig unlogisch, und das schadet ihrem sonst geistvollen Spiel, auch der im „F" recht spitz und trocken klingende Anschlag verdirbt die unmittelbare Wirkung ihrer Darbietungen. Mit zuverlässigem Gedächtnis und beinahe männlicher Kraft bestritt sie den Abend mit einem sehr reichhaltigen Programm Schubert oder Schumann zu interpretieren, raten wir Frau Roger Miclos nicht, dazu ist ihr Empfinden viel zu allürenhaft, zu „französisch" César Frank, Pirani St Saens ist ihr Fahrwasser, womit die Künstlerin ausserordentlichen Erfolg erzielte. Ferner spielte sie noch Schumann, Fantasie C dur (Op. 17), Schubert, Impromptu, Chopin, Scherzo Cis moll, Impromptu Fis moll, Grieg, Der einsame Wanderer, Albumblatt, Liszt, Rhapsodie No. 11 (mit mattem Effekt).

Th Nestmann

Vortragsabend in der „Musikschule" von Carl Schütze (29. Januar) Der in den hiesigen Musikkreisen hochgeschätzte Direktor der „Höheren Musikschule", Herr Carl Schütze, veranstaltete am Freitag einen musikalischen Abend der den besten Beweis für den Arbeitseifer an dem betreffenden Institut erbrachte Durch die gütige Mitwirkung der Herren Wiemann (Violine) und Th Kopp (Cello) erhielt das Programm eine angenehme Abwechselung. Im Vereine mit zwei jungen Damen (Schülerinnen der Anstalt) spielten die genannten Herren zuerst Trio No. 2 von Mozart, dann später Trio Op. 11 von Beethoven. Das Zusammenspiel war in beiden Ensembles höchst exakt und befriedigend,

[illegible]

Schubert-Feier im Kgl. Konservatorium. [illegible] Januar. [illegible]

Neues Theater. [illegible] Januar. [illegible]

[illegible] ... Das Publikum war in [illegible] Feststimmung und kargte nicht mit Beifall.

Robert W[illegible]

Konzert des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli. [illegible] 1. Februar. [illegible]

[illegible]

[illegible] ... sind Künstler mit sehr begrenztem Können. Der Gesang des Tenoristen war flüssig zu [illegible]

George Armin

XV. Gewandhauskonzert [illegible]

II. Reemmert-Meyer-Konzert [illegible]

[illegible]

Neues Theater [illegible]

Fehler um den günstigen Eindruck ihrer Leistung auf den denkenden Zuschauer selbst brachte. Ich meine das ethnographische Monstrum einer Äthiopierin mit blondem Haar und schneeweisser Hautfarbe. Mit demselben Recht stünde darnach zu erwarten, dass uns Frl. Donges demnächst die Sieglinde mit Kanonenstiefeln oder die Elisabeth mit einem Tituskopf darstellt. Oder steht es mit den geographischen Kenntnissen am Leipziger Stadttheater so schwach, dass man Amonasros Tochter für eine Vollblut-Germanin hält und sein Königreich vielleicht am Rhein oder an der Nordsee sucht? An Stelle der ursprünglich in Aussicht genommenen Gastvertreterin der Amneris, des Frl. von Chavanne aus Dresden, trat Frau Geissler-Kotzmann vom Hoftheater in Braunschweig, die im vorigen Jahre hier bereits als Brangäne gastiert hatte. Ihre Amneris hinterliess einen wesentlich besseren Eindruck, wie ihr erstes Auftreten auf unserer Bühne. Die Stimme ist ein in der Mittellage wie nach der Höhe zu klangvoller, nicht unsympathischer Mezzo-Sopran, die Tiefe klingt hingegen vielfach stumpf und spricht wenig an. Grosses Darstellungstalent ist bei der Dame, deren Gatte selbst Schauspieler ist, augenscheinlich vorhanden, doch mangelt es ihrem Spiel, besonders den Armbewegungen, noch an der erforderlichen Rundung und Noblesse. Das Publikum nahm den Gast sehr freundlich auf und rief ihn nach der grossen Scene des zweiten Aktes dreimal hervor. Von den einheimischen Kräften zeichnete sich Herr Schütz durch wesentlich verschärfte Charakteristik im Spiel und musikalische — weniger textliche — Sicherheit aus. Herr de Grach war hervorragend gut disponiert und brachte seine phänomenalen Stimmmittel besonders im dritten Akte vorteilhaft zur Geltung. Die berüchtigten „langen Trompeten" bliesen wieder haarsträubend unrein. Robert West.

Musikbesprechungen.

Moderne Musik. Herausgegeben vom Verein der Musikfreunde. (Verlag Fritz Schubert, Leipzig.) Das II. Heft des III. Jahrganges der „Modernen Musik" liegt vor uns und bringt wie seine Vorgänger Novitäten, die zum Teil das höchste Interesse beanspruchen konnten. Der bereits vielgenannte Komponist Wilhelm Kienzl ist mit seinem neuesten Opus („Bal masqué", Polonaise Op. 15 III) für Klavier vertreten. Wie die schon früher erschienenen Kompositionen für Klavier „Ausfahrt", „Wiegenliedchen" u. s. w., zeigt auch „Bal masqué", dass der Tondichter das Klavier äusserst effektvoll zu behandeln versteht, und kann dieses Stück aufs wärmste allen Musiktreibenden empfohlen werden. Auch die Mazurka-Impromptu (Fis-moll) von Alban Förster verdient Beachtung. Leicht und flüssig geschrieben, wie man es von dem jungen Tondichter gewöhnt ist, bietet es keinerlei grosse Schwierigkeiten. Mit Liedernovitäten sind vertreten Paul Miersch („Wer nie sein Brod mit Thränen ass"), Paul Trauttenfels (Op. 45 I „Heraus"), Emile Goldner (Herbstlied). Vor allem zu empfehlen ist das erste, wenn der Komponist sich auch manchmal in Abnormitäten und Unnatürlichem verliert, steckt doch ein guter Kern darin. Vor allem ist die überaus stilvolle Textbehandlung hervorzuheben. Trauttenfels erhebt sich mit seinem Opus nicht über das Konventionelle, es klingt aber hübsch. Das „Herbstlied" von Goldner ist nichts Hervorragendes. Durch die Wahl der Sachen hat der Verstand wiederum einen sehr feinen Sinn für Novitäten gezeigt.

Six Etudes (en forme de Fantasies pour Piano) composées par B. Pollert. (Verlag Fritz Schuberth jun.) Sämtliche Etuden können jedem Klavierspieler empfohlen werden. Am wertvollsten sind No. 1, 2, 4 und 5. Fliessende Melodik verbindet sich mit harmonischer Natürlichkeit. Auch vom pädagogischen Standpunkte aus hervorragend und sehr empfehlenswert.

Handbuch der deutschen Gesangspädagogik von Dr. Hugo Goldschmidt.*)

Besprochen von *Professor C. R. Hennig*

Vor mir liegt Teil I „Das erste Studienjahr. Übungen in hoher Lage". Herr Dr. Goldschmidt stützt sich auf ein so reiches Quellenmaterial und bringt so viele Beweise eines eigenen grossen Wissens bei, dass seine Arbeit eine vornehm wissenschaftliche genannt werden könnte, wenn er nicht oftmals zu verletzende Urteile fällte. So wirft er z. B. S. 79 unserem Robert Schumann „eine leider häufig wiederkehrende Leichtfertigkeit in der Recitation" vor; dem Leipziger Gesanglehrer H. Zopff († 1883) ruft er einmal (S. 77) „dilettantenhafte Einfalt" ins Grab hinein; dem geachteten weiland Dresdener Gesangspädagogen G. Scharfe sollen (S. 76) „die Errungenschaften unserer phonetischen Wissenschaft unbekannt geblieben sein". Einem anderen Autor (dem Herr G. allerdings S. 73 das Lob spendet, mit „überzeugenden physiologischen Gründen" die Mittelstimme der Frau als Basis der Ausbildung bezeichnet zu haben) wird es (S. 25) als „ein trauriges Zeichen unzureichender physiologischer Studien" vorgeworfen, dass er hinsichtlich der Nasenresonanz anderer Ansicht ist, wie Herr G. Der letztere hat es sich bei seiner schriftstellerischen Gepflogenheit selbst zuzuschreiben, wenn die Kritik an seine eigenen Leistungen einen strengen Massstab anlegt. Ich schliesse mich in der folgenden Besprechung dem Gange des Buches an.

Wenn sein Autor in der Einleitung (S. IX) sagt, dass erst die Einsicht in die physiologische, psychologische Grundlage dem Lehrer das Recht und die Fähigkeit (!) giebt, von dem Lernenden die Beobachtung der gegebenen Vorschriften zu verlangen, so ist dagegen nichts einzuwenden. Aber wenn er (S. X) eingesteht, dass ein Teil seiner Zuhörer an einem Berliner Konservatorium (dessen Mitdirektor Herr G. ist) seinen Vorlesungen über den theoretischen Teil des Gesangsunterrichtes nicht folgen könne, so stellt er entweder sich selbst ein Armutszeugnis hinsichtlich seines Lehrtalentes aus, oder es herrscht an jener Anstalt eine Misswirtschaft, indem dort junge Leute als Kunstbeflissene zugelassen werden, denen die allgemeine Bildung für den Gesanglehrerberuf fehlt. — Die objektiv wissenschaftlich durchgearbeiteten Kapitel I „Übersicht über die geschichtliche Entwickelung des Kunstgesanges" und Kapitel II „Die Geschichte der Gesangspädagogik" übergehe ich, da mir innerhalb unserer Zeitschrift ein immerhin knapper Raum zugemessen ist, und wende mich vielmehr sofort zu Kapitel III „Physiologie des Gesanges". Auch hier überzeugt uns der Verfasser von eingehenden Studien, aber er ist auf diesem Gebiete nur ein eifrig strebender Laie, kein Fachmann, und als solchem würde ihm ein etwas geringeres Selbstbewusstsein sehr wohl anstehen. Herr Dr. G. bezeichnet sich (S. 65) selbst als einen Nichtmediziner. Auch ich bin nur ein solcher. — Dass der Kehldeckel, wie Herr G. S. 20 sagt, den Kehlkopf beim Passieren der Speise in die Luftröhre schliessen soll, ist wohl nur ein Schreibfehler. Gemeint ist meines Erachtens: Der Kehlkopf wird beim Schlingakt durch den Kehldeckel abgeschlossen, damit nicht Speiseteilchen in die Luftröhre statt in die Speiseröhre hineingelangen können. — In dem folgenden Falle ist aber ein Schreibfehler ausgeschlossen. In dem Abschnitte über den Bau des Kehlkopfes spricht Herr Dr. G. (S. 22) von einem Muskelpaare, welches überhaupt nicht vorhanden ist; er nennt es „musculi cricothyreoarytaenoidei" und sagt von ihm: „Dieses Muskelpaar nimmt seinen Ausgang am Ringknorpel (cartilago cricoidea, wie dem Citat hinzugefügt sei) und verläuft am äusseren und vorderen Teile der konvexen Fläche des Muskelfortsatzes des Stellknorpels (cart. arytaenoidea) und bewegt die Spannknorpel (cart. thyreoidea), sodass sich die hinteren Ansatzpunkte der Stimmbänder von den vorderen um einige Millimeter entfernen und auf diese Weise die Bänder spannen." Als Gewährsmann wird von Herrn G. Dr. med. Michael („Bildung der Gesangsregister", dort S. 19) genannt. Den letzteren hat Herr G. hier unrichtig citiert. Die von

*) Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

mir in diese Zeichen [ ] eingeschlossenen Worte fehlen bei Michael. Übrigens müssen in dem nach dieser Weglassung übrig bleibenden Teile der obigen Erklärung die Wörter „hinteren" und „vorderen" umgestellt werden, denn gemeint ist zweifellos der m. crico-thyreoideus, der Stimmbandspanner (Vgl. Michael S. 19). Auch citiert Herr G. seinen Gewährsmann zum zweitenmale falsch, indem er schreibt „die Spannknorpel" — es giebt nur einen. Dr. M. sagt ausdrücklich „den Spannknorpel". Ich halte mich bei solchem Irrtum für berechtigt, auch die Bezeichnung „des Stellknorpels" auf eine Unwissenheit des Herrn Dr. Goldschmidt zurückzuführen. Er musste schreiben: „der beiden Stellknorpel". Von dem Wesen der Kehlkopfknorpel und der Thätigkeit der Kehlkopfmuskeln hat Herr Dr. Goldschmidt hiernach eine mangelhafte Vorstellung. Es würde ihm also wohl ziemen, in physiologischen Sachen etwas bescheidener schriftstellerisch aufzutreten. — Herr G. ist (S. 24 ff.) ein Anhänger derjenigen Nasenresonanz, welche durch möglichstes Verharren des Gaumensegels in der Ruhelage oder durch seine Vorwärtsbewegung entsteht. Eine solche muss aber erst besonders geübt werden, wenn Nasenresonanz (im Goldschmidtschen Sinne) beim Singen deutscher Vokale zur Anwendung kommen soll, denn beim Sprechen der letzteren bewegt sich das Gaumensegel physiologisch richtig nur rückwärts. Ich liebe es nicht, für das Singen physiologische Thätigkeiten zu erzwingen, welche eigentlich contra naturam sind und halte mich vielmehr an diejenige Nasenresonanz, welche auch beim Abschlusse der hinteren Naseneingänge entstehen muss, sobald Vokale deklamatorisch volltönend gesprochen oder metallreich gesungen werden. Solche Nasenresonanz entsteht durch Vibration der Wandungen der Mundhöhle und des Nasenrachenraumes. Zu meiner Ansicht über die Zurückbewegung des Gaumensegels macht Herr G. die Bemerkung, sie sei „ein trauriges Zeichen unzureichender physiologischer Studien." Dieser Ausspruch ist ebenso beleidigend wie unlogisch, denn physiologisch unanfechtbar ist der betreffende Satz aus meiner „Deutschen Gesangschule"*), auf den Herr G. seinen Angriff baut, wie wohl jeder medizinische Fachmann zugeben wird — dass Herr G. den von mir im unmittelbaren Anschlusse geschriebenen Satz über das Näseln beim Gesange (der beweist, dass ich an jener Stelle nur die physiologisch ursprüngliche Bewegung des Gaumensegels im Sinne gehabt habe) nicht citiert. Dies spricht nicht für seinen guten Willen, objektiv zu sein. Übrigens wagt es Herr G. im vorliegenden Buche zum zweitenmale, mir denselben Vorwurf aus demselben Anlass zu machen. (Vergl. seinen Aufsatz „Die Thätigkeit des Gaumensegels bei der Stimmbildung" — „Allgemeine Musikzeitung 12/13 1896".) Dass er meine damalige sachliche Zurückweisung (Allg. M. Z. 14/15 1896) in seiner „Gesangspädagogik" verschweigt, ist wissenschaftlich unvornehm. Und dass er den berühmten Physiologen Landois, auf den sich u. a. meine Ansicht stützt, damals in der Allg. M. Z. „einen unzuverlässigen Gewährsmann" genannt hat, — er, der Laie, in Bezug auf einen Fachgelehrten — ist ein Zeichen massloser Überhebung des Herrn G. — Kapitel IV: „Die allgemeinen Grundsätze der Stimmbildung" und Kapitel V: „Äussere Kehlkopfstellung — Bewegung des Kehlkopfes bei der gesanglichen Phonation" sind wissenschaftlich gediegen und objektiv zugleich behandelt. Leider aber spielt der von Herrn G. neuentdeckte Muskel (m. cricothyreoarytaenoideus) im letzten Kapitel noch einmal eine, wenn auch glücklicherweise nur vorübergehende Rolle. — Kapitel VI: „Die Atmung" kann als beachtenswerter Beitrag zur endgiltigen Lösung dieser Frage angesehen werden.

Aber wenn der Autor im „Vorworte" sagt, dass es „niemand wagen dürfe, zu schreiben, der nicht alles kennt, was auf seine Materie Bezug hat" (S. VI), und wenn er (S. V) stets „Quellenangaben" fordert, so muss es doch Wunder nehmen, dass er Mackenzie „Sprechen und Singen" (dort S. 64 ff.) und „Du mécanisme de la respiration chez les chanteurs" par

---

*) Jener Satz lautet: „Der weiche Gaumen vermag sich soweit rückwärts zu bewegen, dass er sich an die hintere Rachenwand anlegt, wodurch er den Nasenraum und die Mundhöhle gegen einander abschliesst und der Ausatmungsluft den Zugang zum Nasenraum und damit den Durchschlag durch die Nase versperrt. Das ist ein für die Stimme und den Gesang wichtiges Moment, denn die Vokale und die meisten Konsonanten sind nur dann kunstgerecht gebildet, wenn der Tonstrom nicht die in der Nase befindliche atmosphärische Luft zum Mitschwingen bringt." (Hennig, Deutsche Gesangschule S. 12.)

Dr Joal Revue de laryngologie etc No. 89 1892) als Quellen in Kap. VI nicht genannt hat. Übrigens verlangt Herr G. in einer von ihm aufgegebenen Atemübung, den Atem nach der Einatmung bei eingezogener Bauchwand 15–40 Sekunden anzuhalten und dann erst langsam ausströmen zu lassen. Nach einem für diesen Fall von mir eingeholten ärztlichen Gutachten könnte ein so langes „Aushalten" bei nicht ganz taktfesten Respirationsorganen Krankheitserscheinungen zur Folge haben. — Das Kapitel VII „Die Sprachelemente" hat Herr Dr. G. aus der Fülle seines phonetischen Wissens heraus für den Gesanglehrer erschöpfend behandelt. U. a. fehlt aber bei der fein beobachtenden Bemerkung, dass e¹ und i¹ offen, kurz, tiefer klingen als e¹ und i¹ geschlossen, lang! die Quellenangabe (z. B. Engel „die Konsonanten der deutschen Sprache" S. 72). Interessant und ausgiebig zugleich ist der Buchstabe „g" besprochen, für welchen Abschnitt sich der Autor auf reiches Quellenmaterial gestützt hat. Für die Aussprache des „s" aber giebt der Herr Verfasser S. 49 folgende wunderliche Vorschriften: „Die Zunge bildet Enge (besser deutsch: eine Enge) mit den oberen Schneidezähnen, der Kieferwinkel sehr klein, die Mundspalte entsprechend schmal, die Seitenränder der Zunge gehoben, an die Backzähne angelehnt, die Mitte der Zunge vertieft, sodass eine Rinne entsteht." Dieses prustende kleine Ungeheuer soll unser gesangliches „tönendes" oder „stimmloses" „s" sein? — Nimmermehr! Ein solches hätte Herr G. aus dem schon oben genannten Buche Engels ersehen können, der für die Bildung des „s" verlangt: „Man bringe die Zahnreihen einander sehr nahe, die Zungenspitze nahe den Unterzähnen, aber nicht ganz fest angelegt, und den Zungenrücken sich wenig gegen den Gaumen wölbend." — Der Abschnitt „Stärke der Sprachlaute" giebt Herrn G. Gelegenheit, „den Vortrag" (also als Unterabteilung zum Kapitel „Die Sprachelemente"!) zu behandeln. Es geschieht dies in fast zu grosser Breite, unter Aufstellung des Hauptsatzes: „Die Satzbetonung der deutschen Sprache beruht nicht auf dem Verhältnis langer und kurzer Silben, sondern auf der Stärke des Stimmtones" — eine unendlich einfache Sache, von der Herr G. zu grosses Aufheben macht. „Unsere Meister" kommen aber bei ihm schlecht fort. Sie sollen sich nach Herrn G.'s Ansicht „der (von ihm) entwickelten Sprachgesetze nicht immer bewusst gewesen sein" — ein ungeheuerlicher Vorwurf, den nur der machen kann, welcher den Taktstrich als Betonungszeichen auffasst und den „Alten" andere als die sprachlich natürlichen Deklamationsgesetze aufnötigt. Eine eingehende Begründung jenes Vorwurfes erspart sich Herr G. Auch Robert Schumann muss sich wiederholt Angriffe gefallen lassen. Herr G. hängt ihm in der „Frühlingsfahrt" zwei Phrasenbogen an, die Schumann nicht eingezeichnet hat: „Verlockend Sirenen und zogen ihn in die buhlenden Wogen." Schumann habe deklamatorisch schlecht komponiert, denn seine Schreibweise passe nicht zu den verlangten Phrasenbogen, man müsste darnach eigentlich hinter „zogen" atmen — so meint Herr G. und „rät", hinter „ihn" zu atmen. Dies ist unendlich geistreich. Ich würde aber vorschlagen, so zu atmen: „Verlockend Sirenen — und zogen ihn in die buhlenden Wogen. — Den Schluss des Kapitel VII bildet ein zweiter Ausfall gegen den Schreiber dieser Zeilen. Herr G. sagt: „Von neueren Lehrern übertreibt wiederum (?) Hennig das Anlauten der Konsonanten — (die Konsonantenwirkung). Er verlangt, wenn ich G. ihn recht verstehe, die Anlautung überall da, wo das Textgebilde seine Spitze hat, also in jedem Satze, in jeder Phrase! — Ein solcher, durch unaufhörliche konsonantische Verlängerungen und Verschärfungen gestörter, holperiger Gesang erinnert an die gesuchte Deutlichkeit des Komikers." Dies ist wirklich eine sehr liebenswürdige Bemerkung. Von meinen Beispielen (Hennig, „Deutsche Gesangschule", S. 30) greift natürlich Herr G. dasjenige heraus, in welches ich die meisten Konsonantenwirkungen eingezeichnet habe: „Du meine Seele, du mein Herz, du meine Wonn', o du mein Schmerz, du meine Welt, in der ich lebe, mein Himmel du." Herr G. übersieht, dass hier, hart aneinandergerückt, verschiedenartige und zum Teil entgegengesetzte Begriffe eine erhöhte Deutlichkeit der Deklamation fordern; er übersieht, dass die Betonungen auch auf drei tönende Konsonanten fallen, deren massvolles Hervorheben den Fluss des Ganzen wahrlich nicht aufhält, und Herr G. verschweigt, dass ich vier Zeilen vor jenem Beispiele in meiner Gesangschule folgendes geschrieben habe: „Man hüte sich, jenes Ausdrucksmittel zu häufig oder gar gewohnheitsmässig zu benutzen, die Be-

absichtigte Wirkung kann nur bei einer massvollen, sorgfältig abgewogenen Verwendung eintreten.“ Herr Dr Goldschmidt macht sich durch diese Auslassung einer unerhörten schriftstellerischen Rücksichtslosigkeit schuldig, und ich halte mich nach den in dieser Kritik gegebenen Stichproben von Goldschmidtschen Citaten für berechtigt, seine Zuverlässigkeit beim Citieren von Schriftstellern überhaupt anzuzweifeln. Zu Kapitel VIII „Die Register, Beziehungen der Vokale zu denselben, Tenuta di voce und Schwellton“ muss jeder Fachmann seine Zustimmung aussprechen. Die letzten beiden Abschnitte dieses Kapitels werden noch einmal in Kapitel XI, hier aber eingehender, behandelt. — Sehr gefallen haben mir die Bemerkungen über die Thätigkeit des Kehldeckels — über das passive und aktive Verhalten desselben (S. 91). Mit Kapitel IX beginnt, von der „Stimmprüfung“ anfangend, der praktische Teil des Buches.

Es ist ganz ausgeschlossen, in vorliegender Kritik auch nur annähernd die einzelnen Punkte des von Herrn G. gebotenen Lehrstoffes aufzuzählen oder auch nur sichtend zu erwähnen. In seiner ganzen Ausdehnung kann dieser nie beim einzelnen Schüler, ohne diesen zu ermüden, verwandt werden. Die ordnende Hand, das prüfende Auge und Ohr des gereiften Lehrers würden in jedem einzelnen Falle das Zweckdienliche alsbald herausfinden. Den unerfahrenen Lehrer aber dürfte die Fülle der gegebenen Vorschriften fast erdrücken. Welch' ein umständlicher Weg ist z. B. gewählt, um zu fehlerlos und kunstvoll gebildeten Sprachelementen zu gelangen. Vortrefflich verwertet ist der Gedanke, allmählich Bruchstücke aus der Litteratur in die technischen Übungen hineinzuziehen — man beachte ja die hier gebotenen Beispiele, wie auch der systematische Litteraturnachweis (Lieder, Gesänge, Arien) eine willkommene Beigabe ist. Dass Herr Dr. Goldschmidt im praktischen Teile seines Buches sich der vollsten Sachlichkeit befleissigt, sei noch besonders betont. Als Anhang zu dieser „Deutschen Gesangspädagogik“ werden 17 Solfeggien von P. v. Winter geboten. Dass sie von Herrn G. für den „Anfänger“ systematisch geordnet sind, möchte ich in Abrede stellen.

Franz Schubert als Liederkomponist.

Von George Armin.

(Schluss.)

Der Mangel an Kritik, der sich, was die musikalische Konzeption anbelangt, teilweise mit dem allzufrühen Tode des Komponisten entschuldigen lässt, war es auch, der seine Hand nach den meist ganz undankbaren Gedichten Schillers, Klopstocks, W. Scotts, Ossian und anderer ausstrecken liess. Ja, in der gänzlichen Verkennung der Ballade und der Oper hat er keineswegs eine geringe Anzahl dieser Art Poesie in Musik umgesetzt — natürlich mit Ausnahme ganz weniger sind diese Kompositionen infolge ihres überwiegend lyrischen Charakters für uns totgeborene Kinder. Gelegentlich der Besprechung von Schuberts letzten Klaviersonaten kommt R. Schumann, der glühendste Verehrer Schuberts, auf Beethoven zurück, auf jenes Genie, das trotz aller Redereien von seiten der Anti-Wagnerianer viel Reflexion, wohlbewusstes Arbeiten und daher ein Sammeln zu Kulminationspunkten aufweist. „Gegen Beethoven gehalten,“ sagt R. Schumann, „ist Schubert ein Mädchen-Charakter, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter, gegen jenen ein Kind, das sorglos unter Riesen spielt. Zwar braucht auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf, doch verhält es sich immer wie Weib zu Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet.“ Mit dem Ausspruche dieses Liederpoeten hätten wir eine neue Bestätigung unserer Behauptungen. Denn das Weib ist nicht der kritischen Reflexion fähig. Wenn es schaffend wirkt, sind seine Thaten Thaten der Liebe und der Inspiration. — Hierdurch erklärt sich auch die Art seines Komponierens, die von seinen Freunden geradezu als Hellseherei gekennzeichnet wird. So geschah es z. B., dass er die bekannte Ballade „Der Erlkönig“ von Goethe zwei- bis dreimal durchlas, um sie dann in der kürzesten Zeit zu jenem Kunstwerk zu machen, das den dramatischsten Accent in

sich trägt. Die Fülle der Inspirationen war aber so überquellend, dass er einstmals, als Vogl eine Komposition von Schubert — nur tiefer transponiert — vortrug, fragte: „Von wem denn das Ding sei — es sei gar net übel!"

Der Namen Vogl ist mit den Gesängen Schuberts aufs innigste verbunden und wenn unsere Skizze auch nicht die Aufgabe hat, diesem länger Worte zu widmen, so muss an dieser Stelle doch das Verhältnis zwischen Schubert und Vogl festgestellt werden, da Vogl (gest. 1840) in jener Zeit als der bedeutendste dramatische Sänger galt und Schubert ihm die weitgehendste Vorbereitung seiner Kompositionen verdankte.

Schuberts Biograph, Dr. Heinrich von Kreissle, traf wohl das Richtige, als er über dieses Verhältnis schreibt:

„Schubert verdankt ihm die rasche Verbreitung derselben in grösseren Kreisen und die Anerkennung ihres hohen Wertes. . . . Die Kehrseite dieses Verhältnisses bestand aber darin, dass Schubert unter Vogls Einfluss viele Lieder für eine Stimmlage schrieb, die eben selten wieder zu finden ist, während Vogl, dessen Stimme sie vorzugsweise angepasst waren, gerade dadurch, dass er mit einem tonlos gesprochenen Worte, einen Aufschrei oder Falsetten von dem eigentlich natürlichen und künstlerisch allein zu rechtfertigenden Gesang abwich, die gewaltigsten Effekte zu erzielen wusste. Eine gründliche Gesangsschule hatte er keineswegs durchgemacht, von eigentlicher Stimmbildung konnte bei ihm keine Rede sein, und er war als Sänger ebenso Naturalist, wie Schubert es als Komponisteur war."

Tiefe des Gemüts, Innigkeit des Ausdrucks und grosse Sangbarkeit und Schlichtheit der Phrase waren es, die uns eine ganze Anzahl „Schubertsänger" schufen. Der Name „Schubertsänger", wiewohl specialistisch und einseitig, hat nur ein Analogon in dem Worte „Wagnersänger". Die Annahme aber, dass zur Reproduktion Schubertscher Lieder eine besondere Art des Vortrags erforderlich sei, ist eine rein dilettantische. Sie beweist Specialistensucht, nichts anderes. Hier darf mit diesem Namen das specielle Studium, das Eindringen in den Geist dieser Lieder bezeichnet werden. Und nur der, dem selbst hohes poetisches Empfinden, naive Ausdrucksweise zu Gebote stehen, wird diesen Geist erfasst haben. Ausser Vogl waren ganz speciell „Schubertsänger": Freiherr von Schönstein, Dr. Theobald Rizy, Staudigl, Julius Stockhausen und Walter in Wien.

Wollen wir noch in dem Rahmen unserer Skizze auf die musikalische Form des Kunstliedes, wie es von Schubert zuerst geschaffen, einen kurzen Blick werfen, so müssen wir wiederum auf Ehrlich und dessen zutreffende Ausführungen über die Entwicklung des Kunstliedes aus dem echten Volksliede zurückkommen. „Schubert," sagt Ehrlich, „hat durch seine Liederschöpfungen einen grösseren Umschwung in dieser Form der Tonkunst hervorgebracht, als vor ihm irgend ein grosser Komponist in einer anderen. Ein Vergleich der Melodien, der Harmonieführung und der Klavierbegleitung in den zwei ersten veröffentlichten Werken Schuberts, „Erlkönig" und „Gretchen am Spinnrade" mit denen der leidenschaftlichen Lieder Mozarts und Beethovens zeigt einen so grossartigen Abstand wie etwa der Trauermarsch der „Eroica" von allen vorher komponierten Symphonie-Adagios. Man kann freilich von jenen Liedern sagen, dass sie eigentliche Lieder garnicht sind, sondern mehr dramatische Gesangsscenen mit Klavierbegleitung. Das ändert jedoch nichts an der Thatsache, dass die Behandlung des Textes, der Begleitung, der Harmonie eine ganz neue ist, dass eine Chromatik und Enharmonik wie bei den Worten „Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an, Erlkönig hat u. s. f.", dass die Akkordenfolge wie bei „Ach, sein Kuss", dass Accente wie bei „Ach dürft' ich fassen und halten ihn", vordem nicht vernommen worden waren."

Freilich, dass die Begleitung noch in charaktervollerer und selbständigerer Form auftreten, dass sie geradezu ein Tongebild für sich sein kann und dass dadurch der Stimmungswechsel ein erhöhter, die ganze musikalische Charakteristik prägnanter sich entwickeln lässt, blieb bis zu den Erscheinungen Schumanns und Franz eine offene Frage. Der Hauptwert der Schubertschen Muse liegt in der Melodie und der eigenartigen Harmonieführung. Und nicht umsonst hatte dies Franz Liszt erkannt, als er diesem Melodienstrom den Zauber seiner blendenden Technik verlieh und so seiner Verehrung für Schubert das sprechendste Zeugnis ab.

Nicht dadurch, dass wir vor jedem Federzug und Notenkopf, den Schubert gesetzt, gedankenlos, ehrfurchtsvoll und bewundernd uns äussern und alles, selbst das Schwächste in schön gedruckten Bänden mit dem Erhabensten vermischen, legen wir Zeugnis von einer Würdigung dieses Genies ab, sondern dadurch, dass wir uns das Edelste herauslesen, es dem ernstesten Studium unterwerfen und so dem Volke vortragen. Dann wird zu Schubert nicht mehr mit dem mehr kalten und oft verständnislosen Ausdruck der Bewunderung, sondern mit dem der Liebe aufgeblickt. Denn alles, was dieser äusserlich so ganz unscheinbare Mensch gewollt, war, mit dem vom Himmel stammenden Lichte, die verworrenen Tiefen der menschlichen Seele zu erleuchten, damit wir uns „von Angesicht zu Angesicht“ des Willens unseres Urbildes bewusst werden, dass die Kunst und in ihr der lallende Laut der menschlichen Seele den hehrsten Teil der ewigen Schönheit des Weltalls bedeutet.

Über die Bedeutung des Falsettos.

Eine Studie von George Armin

(Schluss.)

„Die Deutschen erkennen vier Register an: das tiefere Brustregister, dann das Falsett (irrtümlich so genannt), über welch letzteres das Kopfregister und noch die Fistel (richtiges Falsett) gestellt werden.“

Die alten Register sind erklärt worden wie folgt:

Bruststimme Falsett Kopfstimme (Fistel.)

Auf diese Art wurde das Falsett zur Mittelstimme. Welches Unheil diese Interpretation der alten Methoden angerichtet hat, bemerkt man am raschen Erlöschen der meisten am Theaterhorizont neu emporsteigenden Sterne.

Eigentlich bestehen nur zwei Register: Das Brust- und das Kopfregister.*)

Über das Medium, die Verbindung von Bruststimme und Falsett, lässt sich nicht streiten.

Die Töne, welche der Brust- und Kopfstimme gemein sind, nennt man Mittelstimme (medium), die Vereinigung beider, in allen Tonlagen, gemischte Stimme, nach dem Französischen „voix mixte“.

Die Ausbildung dieser Stimme ist eine der Hauptbedingungen, um zu einem Belcanto zu gelangen. —

Der Widerspruch, welcher in den Namen der verschiedenen Register vorkommt, ist durch schlechte Übersetzung des Französischen in das Deutsche entstanden und rührt her von einem berühmten Gesanglehrer (!), der auch z. B. Laryngologen Laryncoscopiker nennt.

Es giebt wohl noch einen anderen Namen, nämlich voix de tête oder timbre, den alten Erklärungen nach eine Stimme, die von wenig Sängern verwendet werden kann, die viel Glanz hat, sich im Kopfe bildet und über der gewöhnlichen Stimme sitzt (qui se pose au dessus de la voix). —

Da ich also für erwiesen erachte, dass das Fausset diejenige Stimme ist, die man heute Kopfstimme nennt, so wäre die richtige Erklärung folgende:

*) Vergl. hier auf S. 9 u. 10 der Wolffschen Schrift die Entstehung dieser beiden Register.

Bruststimme Kopfstimme oder Fausset.

Medium oder voix mixte.

Voix de tête oder timbre

Soweit es zum Verständnisse des Ausdrucks Falsett-Mittelstimme notwendig war, ist der Auffassung des Verfassers nichts weiter beizufügen. Nur ist trotz der augenscheinlichen Klarheit es dennoch merkwürdig, dass Eugene Wolff für die Verbindung zwischen Kopf- und Brustregister einen neuen, und noch dazu einen keineswegs glücklichen Namen gewählt, und dass das eigentliche Falsett, das er nur im „Jodeln" erkennt, mit keiner Silbe berücksichtigt wird. Zunächst heisst auf Deutsch voix de tête Kopfstimme. Da nun Kopfstimme nur einen Teil der ganzen Stimme ausmacht und gleichbedeutend mit Fausset ist, so muss Fausset oder Falsett gleichbedeutend mit timbre sein. Man sieht, dass auf diese Weise gar nichts erreicht ist. Viel richtiger ist jedoch die Bezeichnung „voix mixte" d. h. die gemischte Stimme, die ein Produkt der echten und falschen Stimmbänder, aber nicht von Kopf- und Brustregister ist. Denn der Ton, welcher eben über den Stimmbändern steht und im Kopfe zu fühlen ist, muss bei richtiger Führung mit Brustton von selbst vermischt sein. Voix mixte ist eben das, was Schmitt gemischte Stimme nennt, und es ist demnach nur die bereits vorgelegte Frage die, wie gross ist der Umfang des Falsetts, und ist das Falsett bei allen Stimmen zu gebrauchen, d. h. für den Kunstgesang zu bilden.

Die Antwort auf diese heiklen Fragen hat ein Mann gegeben, in dessen monumentalen Werke mit keiner Silbe je das Wort „Falsetto" erwähnt wurde. Nur einem Müller-Brunow haben wir es zu danken, dass wir statt der vielen verwirrenden Namen wie Stimme, Ton, Register, decken, nasal, voix mixte u. s. f. ein einheitliches Gesetz haben, d. h. einen Ton zu erziehen vermögen, der alle nur möglichen Eigenschaften in sich trägt, so auch die Verbindung der echten und falschen Stimmbänder in allen Lagen und bei allen Stimmen. Er nannte diesen Ton „den primären" Ton. Von den vielen Erklärungen, welche diese Bezeichnung zulässt, haben wir für unsere Studie die, dass nur durch den primären Ton jenes voix mixte in seiner äussersten Konsequenz durchgeführt werden kann. Es gilt — nach Müller-Brunow — zunächst alle Benennungen fallen zu lassen, denn diese sind aus den Beobachtungen guter und schlechter Naturstimmen hervorgegangen und wurden von Gesanglehrern gebraucht, die von einer Bildung des konzentrierten Tones (in allen Lagen) keine Ahnung hatten. Ferner ist die Entstehung des Wortes „Register" aus eben demselben Grunde hervorgegangen. Vor allem aber muss nach der Entstehung des Tones überhaupt erst gesucht werden. Man suchte zwar, aber nicht nach dem primären Ursprung, sondern nach einem schönen Tone. Versagte dieser im Primären, d. h. konnte er nicht bis auf die Grenze des Tones und der Tonlosigkeit kommen, so gab es eben kein Primäres im Tone. Und da man bei allen Stimmen besonders in der Mittellage und Tiefe ein Falsett nicht vorfand, so fing man gar nicht mit einer event. Vereinigung an, sondern sang, „wie der Schnabel gewachsen war".

Dadurch nun, dass Müller-Brunow von einem tadellosen Ton überhaupt absah und vorerst alles dem Gesetze der Umbildung zu einem „Urbestand" unterwarf, sagte er deutlich: Sucht erst die Natur Eurer Stimme hervor, richtet das, was Ihr durch falsche Sprechweise und Singen verkümmert und ruiniert, erst wieder auf, dann könnt Ihr auch naturgemäss entwickeln. Denn nur dadurch, dass Ihr dem Ursprunge Eures Thuns nachgeht, ist es Euch möglich, die Stimmen bis zur grössten Freiheit und Kraft zu entwickeln. Das Zurückgehen des Tones auf das Primäre, auf das Zarteste, führt uns ganz von selbst auf das Vorhandensein des Falsetts von den tiefsten bis in die höchsten Lagen hin. Wer eben nicht in der Mittellage und der Tiefe — von der Höhe gar nicht zu reden — das Falsett nicht mehr zu singen vermag, hat es eben verschrieen oder es ist ganz unentwickelt. Will man nun eine nur ganz primitive Vorstellung von einem primären Tone

haben, so nehme man ein Weinglas, fülle es mit wenig Wasser und berühre äusserst zart mit dem nassen Finger den Rand dieses Glases. Da nun wird ein Ton entstehen und zwar allmählich, der in seinem Volumen und seiner Klarheit nur ein schwaches Bild des menschlichen primären Tones geben kann. Was hier die sanfte Berührung von Finger und feuchtem Glas, ist bei der nach diesem Gesetze erzogenen Stimme die gleiche sanfte Berührung von Luft und feuchten Stimmbändern — falschen und echten.

Dieser primäre Ton ist gefunden in einem halben bis einem Jahre. Er bedarf jedoch, will man das Primäre stets im Auge behalten, einer jahrelangen Entwickelung, um im Kunstgesange als etwas Vollendetes zu gelten. Er bildet in der gesamten Gesangsentwickelung die höchste Stufe denn nur durch das Primäre — für unsere Studie die Vereinigung von falschen und echten Stimmbändern — nach Schmitt von Brustton und Falsetto — ist es möglich, die Stimme biegsam, rein und voll nach Höhe wie Tiefe gleich sorgfältig auszudehnen. —

Man gebe sich nun nicht der Hoffnung hin, dieses Primäre bald lernen zu können. Viele glauben bereits bei der Lektüre von Müller-Brunow, sie besässen das alles, was hier gewünscht wird — ebensowenig wie der Verfasser sich der Hoffnung hingiebt, dass unsere geborenen Sänger — nur solchen sollte man diese Ausbildung angedeihen lassen — den Wunsch in sich tragen, ihr versungenes Falsetto wieder herstellen zu lassen. Unsere heutige Sängerwelt steht im Zeichen des Theaters. Dieses ist aber nach Nietzsche und trotz Wagner etwas Zweites geblieben, den Künstlern solcher Institute dämmert erst dann die Kunst, wenn nach unsäglichem Kampfe um Existenz und Ideal eine neue Gesangsära ihr Morgenrot entfaltet. Vorläufig ist es glücklicher Dilettantismus und seltene unversehens gewonnene Begabung auf der einen Seite, Verrohung und Überhebung auf der anderen Seite, welche jede ruhige Entwickelung und gemeinsam künstlerisches Streben gänzlich ausschliessen. Aber der Lehre des primären Tones wird und muss es vorbehalten sein, an Stelle dieser meist mit der Hetzpeitsche und dem Egoismus zu stande gekommenen Existenzen wahre Künstlernaturen zu schaffen und so zur Hebung der Kunst mehr beizutragen, als das öde Geplapper unserer Schnellrecensenten und Kunstmäcenen.

Litterarischer Teil.

Franz Grillparzer.

Zur Wiederkehr des 25jährigen Todestages des Dichters von Curt Adam.

Fünfundzwanzig Jahre waren es am 21. Januar dieses Jahres, dass Franz Grillparzer, der grösste österreichische Dichter und bedeutendste deutsche Dramatiker seit Schiller und vor Wagner in Wien sein müdes Haupt zur ewigen Ruhe legte. Und während die gesamte gebildete Welt anlässlich der Wiederkehr des 100jährigen Geburtstages seines grossen Landsmannes Franz Schubert den Manen des gottbegnadeten Liederfürsten zu Ehren erhebende Feiern weithin durch alle deutschen Gauen beging, ist des grossen Dichters kaum einmal in seiner engeren Heimat anlässlich seines 25jährigen Todestages in würdiger Weise gedacht worden. Und doch, welche Ähnlichkeit schon in den äusseren Schicksalen dieser beiden Söhne der schönen Kaiserstadt an der Donau! Bei beiden ein Leben voll Hoffnungen und Enttäuschungen, voll Plage, Müh' und Arbeit! Und musste der frohe Liedermund eines Schubert schon verstummen, ehe der Meister überhaupt nur in die schönsten Jahre reifen Mannesalters eintrat, ersparte ihm ein gütiges Geschick die schweren Kämpfe und Bitternisse des späteren Lebens und des Alters, so beschied der

Himmel Grillparzer ein mehr denn 80 jähriges Dasein, köstlich zu nennen für ihn selbst nur in dem Sinne des Psalmisten, wenn er singt: „Unser Leben währet 70 Jahre, und wenn es hoch kommt, so sind es 80 Jahre, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen, denn es fährt schnell dahin, als flögen wir davon" (Psalm 90, Vers 10). Am 15. Januar 1791 erblickte Grillparzer in Wien das Licht der Welt. Mit 18 Jahren eine Waise, lernte er schon früh die Entbehrungen des Lebens kennen. Als Hofmeister in adeligen Familien, später als Konzeptspraktikant an der kaiserlichen Hofkammer sah er sich in seiner Bureauthätigkeit, in dem mechanischen Gange einer nur mühevoll und unter Enttäuschungen aller Art nur langsam zu einer höheren Stellung sich aufschwingenden Beamtenlaufbahn in dem ihm innewohnenden regen Schaffensdrange zeitlebens beengt. Volle 43 Jahre seines Lebens flossen so in dem geisttötenden Zwange einer amtlichen Thätigkeit dahin, die ihm erst, als er bereits die Grenze der 60er überschritten hatte, gestattete, in der verhältnismässig unbedeutenden Stellung eines Archivars mit einer kärglichen Pension sich ungestört der wohlverdienten Ruhe und der dichterischen Arbeit zu widmen, die ihm während des weitaus grössten Teiles seines Lebens ein widriges Geschick erschwert oder auch vollends geraubt hatte. Eine von jenen seltsamen Naturen, die nirgends auf Anerkennung und Förderung und nur auf Hemmnisse und Schwierigkeiten stossen, hatte Grillparzer nicht nur in seinen Bestrebungen um ein Fortkommen im Amte eine Reihe der bittersten Kränkungen erfahren, sondern auch in seiner nebenher stets so eifrig gepflegten schaffensreichen dichterischen Thätigkeit bei seinen Zeitgenossen überall auf Tadel und Vorwürfe, auf wissentliches oder unwissentliches Verkennen seines herrlichen Talentes und der Kinder seiner so ergreifend zu uns sprechenden Muse treffen müssen. Was Wunder, dass alle diese Erfahrungen auf den Dichter in seinem späteren Lebensalter hemmend einwirkten und alle neuen Regungen seines so tief angelegten Gemütes und die Schwingen seiner oft zu so erhabenem Fluge sich erhebenden Dichterphantasie lahm legten?

Aus diesem äusserlich gehemmten Entwickelungsgange des Dichters erklärt sich auch der für einen von der Natur so überschwenglich begabten Geistesarbeiter verwunderliche Thatbestand, dass vom Jahre 1840 an, welches dem Dichter die schmerzliche Enttäuschung brachte, sein in der Zeit der Merowinger spielendes Lustspiel „Weh dem, der lügt" am Wiener Burgtheater durchfallen und ausgezischt werden zu sehen, bis zu seinem im Jahre 1872 erfolgten Tode kein Werk Grillparzers mehr in der Öffentlichkeit erschien. Was Zensur und Polizei bei seinen früheren Dramen dadurch, dass sie ihm Hindernisse aller Art in den Weg legten, nicht vermocht hatten, erzielte jetzt die ablehnende Aufnahme, welche ein kurzsichtiges Publikum dem feinsinnigen Lustspiele des Dichters zu teil werden liess. Erst nach Grillparzers Tode gelangte sein wertvoller litterarischer Nachlass ans Tageslicht. Zahlreiche dramatische Arbeiten und Entwürfe, darunter das auch bei dem Leipziger Publikum gewiss noch in bestem Angedenken stehende Drama „Die Jüdin von Toledo", ferner „Libussa", „Ein Bruderzwist in Habsburg" und die trotz ihres nur fragmentarischen Vorhandenseins sicherlich zu den erhabensten Dichtwerken aller Zeiten zu rechnende unvollendete dramatische Dichtung „Esther" (aufgeführt zu München wiederholt im Jahre 1890), nebst vielen lyrischen und epigrammatischen Werken Grillparzers wurden damals, zum Teil aber auch noch später (im Jahre 1887), dem Staube der Vergessenheit entrissen und dem erstaunten Publikum als Zeugnis von des Dichters weiterem, wenn auch geheimem Schaffen vor die Augen geführt. Bei weitem die wertvollsten Werke aber sind es, die Grillparzer in den ersten beiden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts schrieb. Seinen Ruf, im guten wie im bösen Sinne, verdankte der damals noch sehr jugendliche Dichter seiner 1817 in Wien zuerst gegebenen „Ahnfrau". Diese Schicksalstragödie *κατ' ἐξοχήν*, in welcher Grillparzer noch die Bahnen wandelte, die der Weissenfelser Advokat Adolf Müllner in seinem „Neunundzwanzigsten Februar" und seiner „Schuld" eingeschlagen hatte, wurde alsbald zu einer Quelle zahlloser Gehässigkeiten gegen den Dichter, der aber in seinem Schaffen unentwegt bereits im nächsten Jahre seine „Sappho" auf die Bühne brachte, ein Werk, das an Schönheit der Sprache und klassischer Formvollendung nur wenigen Schöpfungen etwa Goethes zu vergleichen ist, der dem Dichter damals selber seine Anerkennung unverhohlen aus-

sprach. In schneller Folge entstanden alsbald die einzelnen Teile der Trilogie „Das goldene Vliess" 1821, von denen „Medea" als Grillparzers dramatisch bedeutendstes Werk genannt werden muss, „König Ottokars Glück und Ende", „Libussa", ein von Clemens Brentano zuvor schon in seiner historisch romantischen Tragödie „Die Gründung Prags" behandelter Geschichtsstoff, „Der Bruderzwist im Hause Habsburg" 1850, ferner „Ein treuer Diener seines Herrn" 1828 und die gewaltige Liebestragödie von Hero und Leander „Des Meeres und der Liebe Wellen" 1831 in ihrer erschütternden an die griechische Antike gemahnenden Tragik. Hieran schliessen sich „Die Jüdin von Toledo", das Estherfragment und das sinnige, poetisch tiefempfundene Drama „Der Traum ein Leben" 1834. Mit dem Lustspiel „Weh' dem, der lügt" 1840 verschwindet Grillparzer persönlich als produktiver Dichter sozusagen von der Bühne und der Öffentlichkeit gänzlich, wenn auch seine Werke in Wien dem ständigen Repertoire einverleibt blieben. Man sieht, welch' unermüdliche fruchtbare Thätigkeit Grillparzer in diesen etwa nur ein Viertel seines ganzen Lebenslaufes ausmachenden zwei Dezennien entfaltet hat.

Nachdem Grillparzer in seiner „Ahnfrau" dem Geschmacke seiner Zeit Rechnung getragen und ihm den schuldigen Tribut entrichtet hatte, wandte er sich schon mit seiner „Sappho", weit mehr aber noch im „Goldenen Vliess" den Bahnen Schillers zu. Mit Recht pflegt ihn daher die Litteraturgeschichte den österreichischen Schiller zu nennen, aber auch der Einfluss Goethes, besonders seiner „Iphigenie", auf Grillparzer ist unverkennbar. Der grosse weimarische Dichter zeichnete Grillparzer bei dessen Anwesenheit zu Weimar im Herbste 1826 dadurch aus, dass er ihn zu sich zu Tische lud und ihm ähnlich, wie kurz zuvor Lord Byron, seine hohe Anerkennung über die „Sappho" aussprach. In der absoluten Beherrschung der äusseren Technik, der dramatischen Situation braucht sich denn auch Grillparzer eines Vergleiches mit Schiller durchaus nicht zu schämen. Seine Sprache und sein Empfindungsvermögen reichen an jenen nicht immer heran. Nicht von dem gleichen immensen Erfolge, wie etwa Schillers „Wallenstein", war der Versuch Grillparzers auf dem Gebiete der historischen Tragödie begleitet; es sind bunte, zusammengewürfelte Historienbilder, in denen sich der Einfluss der Königsdramen des grossen Briten deutlich zeigt. Interessant und für die historisch gründliche Genauigkeit des Dichters bezeichnend sind die Quellen, aus welchen Grillparzer bei der Konzeption seines „König Ottokar" schöpfte. Er rekurrierte hier auf den als Epiker und Historiker gleichermassen bedeutenden Meister Ottokar von Steiermark, einen der Epigonen der ersten klassischen Blüteperiode unserer Litteratur, welcher, zu Beginn des 14. Jahrhunderts lebend, nach Art der damals üblichen „Reimchroniken" in Reimpaaren Österreichs Geschichte, besonders unter Rudolf von Habsburg in den Jahren 1250 bis 1309 lebenswahr schilderte, indem er die Technik der Erzählung, wie das höfische Epos sie aufweist, auch auf die Geschichtsschreibung übertrug. Als Bewunderer und geschickter Nachahmer des grossen Calderon, Moretos und Lope de Vegas erwies sich Grillparzer besonders in seinem „Der Traum ein Leben", der schon rein äusserlich in seinen viertaktigen Trochäen an die dramatischen Schöpfungen der spanischen Bühne erinnert. Ein rein nationales Gepräge trägt hinwiederum das kurz zuvor entstandene Stück „Ein treuer Diener seines Herrn", dessen Held Banchanus der ungarischen Geschichte des 13. Jahrhunderts entnommen ist. Mit „Des Meeres und der Liebe Wellen" schuf der Dichter eine Liebestragödie erhabensten Stiles, wie wir sie in der gesamten Weltlitteratur ausser in Shakespeares „Romeo und Julia" nicht wiederfinden. Mit dem anmutigen Lustspiel „Weh dem, der lügt", welches, wie bereits erwähnt, das traurige Schicksal hatte, am Burgtheater ausgezischt zu werden, schied der durch diesen Misserfolg schwer gekränkte Dichter für immer von dem Schauplatze des öffentlichen Lebens. Von seiner in stiller Zurückgezogenheit weiter gepflegten emsigen Thätigkeit gaben die erst nach seinem 1872 erfolgten Tode in seinem Nachlass gefundenen, oben bereits genannten dramatischen Schöpfungen und Entwürfe, nebst zahlreichen lyrischen und epigrammatischen Geistesprodukten ein beredtes Zeugnis. Die Grillparzersche Lyrik ist eine ziemlich gedrungene, trotzdem aber durchweg voll Anmut und Empfindung; den trüben Erfahrungen, an denen sein Leben überreich war, lieh der Dichter in einer ganzen Reihe seiner treffenden,

scharfpointierten Epigramme nachhaltigen Ausdruck Von anderen Arbeiten des Dichters ist noch die reizende Novelle „Der arme Spielmann" mit Auszeichnung zu nennen.

Erst nach Grillparzers Tode ist sein Name und der Ruhm seiner Muse auch weiteren Kreisen näher bekannt geworden es erging dem Dichter darin, wie so vielen seiner Leidensgenossen im Reiche der Kunst. Als besondere Pflegstätten der Grillparzerschen Muse sind zunächst Wien und München zu nennen, wo Künstlerinnen wie Charlotte Wolter und Clara Ziegler geradezu prädestiniert erschienen für die Verwirklichung der Grillparzerschen Dichtergestalten auf der Bühne und denn auch mit dem ganzen Einfluss und Gewicht ihrer hohen künstlerischen Potenz dafür eintraten Auch in Rosa Poppe besitzt das Kgl. Schauspielhaus zu Berlin eine hervorragende Repräsentantin der Grillparzerschen Frauencharaktere. Aber nicht nur an Ort und Stelle, sondern auch weit herum in deutschen Landen wird das Publikum durch Gastspiele der genannten Künstlerinnen mit den Dramen des grossen österreichischen Dichters bekannt gemacht. Unser jüngeres Geschlecht, der Nachwuchs in unserer Schauspielkunst, berechtigt allerdings wenig zu der Hoffnung, dass ihm werde eine Reihe würdiger Repräsentanten der kraftvollen Gestalten der Grillparzerschen Muse dereinst erstehen, und so dürften auch Grillparzers Werke in Bälde von der Bühne wieder verschwinden, auf welcher ja vielerorts, z. B. auch in unserem alten guten Leipzig, selbst die Dramen Shakespeares und Schillers gegenüber der Überhandnahme der Wirtschaft der Modernen nur noch, dem Himmel sei's geklagt, eine Art Scheinexistenz, ein ganz sporadisches Dasein fristen.

Die litterarischen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland.

Von Anton Berg

Es ist dies- und jenseits der Vogesen schon recht viel Tinte geflossen über das, was Deutschland and Frankreich, die beiden grossen, zum Schaden der Welt verfeindeten Nationen trennt, weit seltener darüber, was beiden gemeinsam ist, was beide eint Und doch bieten sich im geistigen Leben der beiden Nachbarvölker so mannigfache und bedeutende Berührungspunkte, dass eine unparteiische und eingehende Würdigung derselben längst erwünscht gewesen wäre Einen Teil dieser Lücke hat jetzt Virgile Rossel mit einem umfangreichen Buche*) ausgefüllt, das soeben in Paris bei der Librairie Fischbacher, die sich schon manches Verdienst um das Verständnis der deutschen Litteratur in Frankreich erworben hat, erschienen ist

Man wird jedenfalls in manchen Recensionen dieses Werkes lesen können, wie bedeutsam es sei, dass es gerade aus der Schweiz, wo die deutsche und französische Sprache einträchtig nebeneinander wohnen, komme, und zumal von der Grenzscheide, wo beide Sprachgebiete einander berühren, und dass man darum vielleicht schon Unparteilichkeit, ohne welche der Wert eines solchen Unternehmens illusorisch sein würde, voraussetzen könnte. Ich muss gestehen, dass ich skeptischer war und das Gegenteil befürchtet hatte. Virgile Rossel ist französischer Schweizer — wenn ich nicht irre, entstammt er dem Berner Jura —, und wer die französische Schweiz genauer kennt, der wird ohne Zweifel wahrgenommen haben, dass dorten eine deutschfeindliche, oder um mich milder auszudrücken, unfreundliche Stimmung den Deutschen gegenüber herrscht die sich mit vereinzelten Ausnahmen auch in der Presse, welche in besonderem Masse dort unten das Spiegelbild der öffentlichen Meinung bildet, kundgiebt Der französische Schweizer

*) Histoire des relations litteraires entre la France et l'Allemagne par Virgile Rossel. Paris Librairie Fischbacher. 1897 Frs. 7 50.

und darin kann der deutsche Schweizer viel von ihm lernen — verleugnet trotz inniger Vaterlandsliebe Rasse und Sprache nie; seine zweite Heimat bleibt Frankreich. Mit ihm hat er 1870 gelitten, mit ihm betrachtet er die Annektierung Elsass-Lothringens noch heute als einen Raub; die bekannte Broschüre des Direktors der „Bibliothèque universelle" Tallifet, hat Zeugnis davon abgelegt.

Doch ich kehre nach diesem Exkurse zu meinem Ausgangspunkte zurück. Zu meiner Freude sind meine Befürchtungen in diesem Falle nicht eingetroffen. Rossel sagt einmal in seinem Buche: „Le chauvinisme ne serait nulle part plus ridicule, ni plus funeste que dans les nobles affaires de la science et de l'art." Ein treffendes und treffliches Wort, das er sichtlich zur Richtschnur genommen hat. Er sucht sich in seinem Urteil strengster Objektivität zu befleissigen; wenn trotzdem hie und da die Rasse zum Vorschein kommt und sein sonst so klarer Blick dadurch ein wenig getrübt wird, so soll ihm das nicht zum grossen Vorwurf gemacht werden. — Rossel ist nicht etwa, wie es den Anschein haben möchte, Litterarhistoriker von Beruf; er hat den Lehrstuhl für französisches Recht an der Universität Bern inne, aber die Litteratur scheint ihn schon seit langer Zeit in gleichem Masse angezogen zu haben, wie er auch selbst schon als Dichter hervorgetreten ist. Ich entsinne mich, eine Sammlung feinsinniger und formschöner Gedichte von ihm gelesen zu haben. Dass er sich nicht dilettierend auf ein anderes Gebiet gewagt hat, davon haben schon seine „Histoire littéraire de la Suisse romande" und „Histoire de la littérature française hors de France" Zeugnis abgelegt, das beweist nun auch sein neuestes Werk, welches nur auf Grund langer und eingehender Beschäftigung mit den Litteraturen beider Völker geschrieben werden konnte.

Rossel konnte bei seiner Arbeit teilweise wohl auf den deutschen Werken von Süpfle („Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich") und Gödeke fussen; von französischer Seite ist dieses wichtige Gebiet niemals zusammenfassend behandelt worden, man hielt es drüben für wesentlicher, das historische Anrecht Frankreichs auf Elsass-Lothringen in scharfsinnigen und gelehrten Abhandlungen zu begründen. Zum grössten Teile war Rossel indessen auf eigene Studien angewiesen, und er hat sich ihnen mit umfassender Gründlichkeit gewidmet; kleine Irrtümer, die hier und da unterlaufen, und einzelne Lücken, die sich bemerkbar machen (so finde ich z. B. merkwürdigerweise das Werk von Weddigen nirgends citiert), sind von untergeordneter Bedeutung. Aber nicht nur der kenntnisreiche Gelehrte schaut überall aus dem Buche hervor, sondern auch ein mit hohem Kunst- und Sprachgefühl begabter, für alles Schöne empfänglicher Geist. Rossel liebt es, seine Ansicht scharf und bestimmt als These hinzustellen, und daher wird er natürlich an manchen Stellen lebhaften Widerspruch herausfordern; so halte ich z. B. sein Urteil über Heine und Börne, seine Auffassung des „Wallenstein" für sehr anfechtbar, ich finde seine Beurteilung Nietzsches, an dem er sich übrigens durch aus dem Zusammenhange gerissene Citate versündigt, geradezu unbegreiflich, aber Rossel ist nun einmal kein Kompromissmensch, und das hat auch etwas für sich.

Es ist nun eine weder durch blosse Neugierde noch durch übertriebenen Nationalstolz hervorgerufene Frage, welches von den beiden Völkern dem anderen mehr zu verdanken habe; es ist interessant, ihr Soll und Haben gegen einander abzuwägen und dann das Facit zu ziehen. Legt man den Massstab an den Umfang der beiden fast gleich starken Teile des Rossel'schen Buches (Deutschland in Frankreich und Frankreich in Deutschland), so findet man, was wohl auch thatsächlich der Fall sein dürfte, dass die Beziehungen von beiden Seiten fast gleich lebhaft gewesen sind; was aber die Frage betrifft, wessen Einfluss bedeutender gewesen sei, so wäre es thöricht, leugnen zu wollen, dass Frankreich uns hierin weit übertrifft. War von ihm das erste klassische Zeitalter unserer Litteratur, wenn auch vorwiegend nur hinsichtlich des Stoffes, unverkennbar beeinflusst worden, so trat seine Einwirkung während der langen Periode dichterischer Erschlaffung und Sterilität in Deutschland und während der Aufklärungszeit in noch weit grösserem Masse und nachhaltiger hervor; der französische Einfluss ging zurück, als die zweite Blütezeit unserer Dichtung, in der wir selbst gewaltige Muster aufstellen konnten, glänzend heraufstieg, um dann nach langsamer Steigerung in unseren Tagen wieder merklicher zu Tage zu treten.

Man hat jenseits des Rheines oft versucht, den Einfluss, welchen französische Litteratur und Geistesleben auch auf Goethe und Schiller ausgeübt haben, als grösser hinzustellen, als er in Wirklichkeit gewesen ist. So wies man mit besonderem Nachdruck darauf hin, dass Goethe in seiner Jugend geschwankt habe, ob er nicht französischer Schriftsteller werden solle, und Gérard de Nerval schreibt sogar, Goethe verdanke Frankreich „cette belle clarté, ce mouvement pur de style et cette méthode de progression, si rares parmi ses compatriotes, et dont les principes remontent surtout à nos grands poëtes du XVIIe siècle." Rossel, der übrigens ein begeisterter Goethe-Verehrer ist, geht nicht so weit. Wohl führt auch er sorgfältig alle Beziehungen an, welche die beiden Dichter zu Frankreich gehabt haben, und vielleicht wittert er zu oft Beeinflussungen, wo sie sicherlich nicht vorhanden waren, aber er ist doch der Ansicht, dass der französische Einfluss mehr ein äusserlicher gewesen ist. Es soll nicht geleugnet werden, dass Schiller u. a. den französischen Tragikern viel verdankt, dass Goethe, der so viel geistiger Nahrung bedurfte, sich gern und eingehend auch mit den auserlesenen Geistern Frankreichs beschäftigte und dessen Sprache und Litteratur hochschätzte, dass z. B. die französischen Klassiker bei seinen Jugendlustspielen Gevatter gestanden haben, aber darum blieben beide doch in ihrem tiefsten Wesen deutsch, dafür kann man hinsichtlich Goethes u. a. als Beweis anführen, dass sein deutschestes Werk, der Faust, bis zum heutigen Tage dem französischen Volke ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist.

Wie verhält es sich nun umgekehrt mit dem Einfluss der deutschen auf die französische Litteratur? Er ist, abgesehen von der Philosophie, die Rossel vielleicht besser gethan hätte, ganz aus dem Rahmen seines Werkes herausfallen zu lassen, niemals ein wirklich bedeutender gewesen, wenn auch einzelne Dichtungen, wie (um einige herauszugreifen) Brants „Narrenschiff", „Die Räuber", „Werther" auch in Frankreich eine beträchtliche Wirkung hervorgebracht haben. Heine und Börne können als in deutschem Sinne wirkende hierbei kaum in Betracht kommen, obgleich Rossel gerade ihnen eine wesentliche Rolle zuteilt, wie z. B. seltsamerweise auch Paul Lindau, der sich doch in Deutschland nicht gerade allzu grosser Autorität erfreut. Sollte hier ein gewisser Philosemitismus mitsprechen?

(Schluss folgt.)

Leipziger Kunstwoche.

V. Vortragsabend der „Litterarischen Gesellschaft" in Leipzig. Nach dem Vortrage des Herrn Dr. Carl Heine „über den alten und den neuen Stil in der Schauspielkunst" gab die so thatenfrohe „Litterarische Gesellschaft" ihren Mitgliedern Gelegenheit, Herrn Max Martersteig, der durch seine fünfjährige Direktion des Mannheimer Hof- und Landestheaters, sowie als Direktor des Rigaer Stadttheaters, das er sechs Jahre lang leitete, rühmlichst bekannt ist, über ein dem Vortrage des Herrn Heine verwandtes, dies stellenweise sogar streifendes Thema „der künstlerische Mensch" zu hören.

Wie schon der Titel verrät, handelt es sich um eine subjektive Äusserung des Vortragenden, die ihren Wert durch des Redners Persönlichkeit gewinnt. Dass Herr Martersteig, der auch als Charakterspieler, als Dichter und Theaterhistoriker bekannt ist und ferner als Schöpfer der Idee des Eisenacher „Schauspiel-Bayreuth" wie es gemeinhin genannt wird, sich in seiner deutschen Heimat wieder eine Wirkungssphäre zu gründen gedenkt, berufen ist, über den „künstlerischen Menschen" zu sprechen, bedarf keines weiteren Beweises.

Martersteig zeigt in seinem Vortrage, wie der Mensch die Kunst geniessen soll, und verlangt hierzu absolute Objektivität, die von dem Standpunkte des Schaffenden und nicht etwa von dem des Geniessenden aus, die Kunst schauen oder hören soll. Diese Idee führt ihn zu einem Tadel für Schopenhauer, der z. B. einem Holbeinschen Gemälde alle Schönheit absprechen will. Martersteigs Vortrag ist populär ästhetisch gehalten, umfasst alle Gebiete der Kunst, konzentriert sich aber schliesslich auf die Dichtkunst. Er gipfelt in dem Gedanken, dass es nur eine wahre Kunst gebe, dass aber diese von Zeit zu Zeit ihr Gewand wechsele.

Hier liegt der Unterschied zur modernen Kunstanschauung, die in jedem neuen Stil eine neue Kunstepoche zu entdecken meint. Im Stil und Milieu unterscheidet Martersteig den Klassizismus — der übrigens noch nicht zu Ende ist — vom Realismus. Er

Bei der zweiten, nur sehr schwach besuchten Aufführung

Curt Adami

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Das im Gewerbehause abgehaltene dritte Philharmonische populäre Künstlerkonzert war ebenso gut besucht und nahm einen ebenso glücklichen Verlauf wie die früheren. In die solistischen Aufgaben teilten sich die bayerische Kammersängerin Frl. Milka Ternina und der italienische Geiger Herr Arrigo Serato. Frl. Ternina vertritt im Münchener Hoftheater das erste dramatische Fach und erfreut sich an ihrem Wirkungsorte grosser Anerkennung. Im Konzertsaal verrät sie diesen ihren Beruf, soweit man das nach den gestrigen Vorträgen allgemein sagen darf, zwar in manchen Gesangsmanieren, doch nicht in der Temperatur des Gefühlsausdrucks. Diese macht sich vielleicht teilweise von der Umgebung der Künstlerin abhängig, die erst auf den „Brettern" ihr Naturell voll zu äussern vermag; im Konzertraume bleibt sie hinter den naheliegenden Erwartungen zurück. Frl. Ternina hat die grosse Arie Leonores („Fidelio") und die Auftrittsarie der Elisabeth („Tannhäuser"), die doch beide impulsiv behandelt sein wollen, sehr schön in einzelnen Phrasen und Abschnitten, aber im ganzen nicht mit der leidenschaftlichen Bewegung und grossen Steigerung gesungen, durch die unmittelbare Eindrücke auf die Hörer hervorgerufen werden. Davon abgesehen, liegt in dem ganzen künstlerischen Wesen der Sängerin, gleichwie in ihrer äusseren Erscheinung, etwas Klares und Edles, das uns sympathisch berührt und uns mit Wohlgefallen an ihren Leistungen erfüllt. Frl. Terninas Stimme neigt sich im Charakter dem Mezzosopran zu, ist von gutem Umfang, stark und klangvoll und spricht in der Höhe bis zum G mühelos an, während sie darüber hinaus von der Künstlerin forciert werden muss. Ihre Gesangstechnik ist nicht gerade kunstvoll, aber auch nicht so primitiv, halbfertig, wie bei nicht wenigen dramatischen Sängerinnen, die sich in guten Stellungen befinden. P. v. G.

Berlin. Die Kunst-Entente zwischen Berlin und Paris wird immer reger. Unser Philharmonisches Orchester geht, wie wir hören, demnächst nach Paris, um dort unter Arthur Nikischs Leitung eine Reihe von Konzerten zu geben.

— Kapellmeister Weingartner hat die dritte „Ein Sommernachtstraum" betitelte Symphonie von Gustav Mahler zur Aufführung angenommen. Drei Sätze des Werkes werden noch in dieser Saison in einem Symphonie-Konzerte der Kgl. Kapelle zur Aufführung gelangen.

Baden-Baden. Das vierte Symphonie-Konzert des städtischen Kur-Orchesters im Theater unter Direktion von Herrn Kapellmeister Paul Hein enthielt in seinem Programm Ouverture zu „König Lear" von H. Berlioz, Symphonie C moll, No. 1 (zum erstenmale) von Joh. Brahms und „Carneval in Paris", Episode von Joh. Svendsen.

Frankfurt a. M. VII. Freitagskonzert der Museumsgesellschaft. „Also sprach Zarathustra", die neuste phantasievolle Tondichtung von R. Strauss, welche hier erst vor wenigen Wochen unter des Komponisten Leitung aus der Taufe gehoben wurde, begegnete auch bei ihrer Wiederholung am 22. Januar allseitigem Interesse und verschaffte Herrn Kapellmeister Kogel einen dreimaligen Hervorruf. Frl. Erika Wedekind entzückte durch den Vortrag der Wahnsinnsarie aus der Lucia, einer von der Viardot bearbeiteten Chopinschen Mazurka, und Liedern von Schubert. E. H.

Köln. Das diesjährige Niederrheinische Musikfest wird zu Pfingsten in Aachen abgehalten; der vom Musikfest-Ausschuss zum ersten Festdirigenten gewählte Dr. Hans Richter aus Wien hat diese Wahl angenommen. Das fünfte Westfälische Musikfest, auf welchem u. a. die Haydn'schen „Jahreszeiten“ aufgeführt werden sollen, wird zu Pfingsten 1897 am Fredenbaum bei Dortmund abgehalten werden.

New-York. Das erste Piano-Recital der berühmten Pianovirtuosin Mme. Teresa Carreño fand im grossen Saale des Hotel Waldorf statt. Ein elegantes Publikum füllte den grossen Festsaal des Hotels bis auf das letzte Plätzchen, und stürmischer Beifall lohnte die Künstlerin für ihre künstlerisch vollendeten Leistungen. Das Programm umfasste die Bach'sche Phantasie in der Bülow'schen Ausgabe, Beethovens Sonata Appassionata Op. 57, von Chopin zwei Préludes in B-dur und G-dur, Nocturne in G-dur Op. 37, Etude in Ges-dur und Polonaise in A-dur Op. 40, Schuberts Impromptu Op. 90 No. 3, Schubert-Liszts Soirée de Vienne, Paganini-Liszts Etude La Campanella und Liszts Sonetto di Petrarca und Rhapsodie Hongroise No. 6. Alle diese im Charakter so durchaus verschiedenen Kompositionen brachte die Künstlerin in so meisterhafter, formvollendeter Weise zu Gehör, dass sie das Publikum zu wahren Beifallsstürmen hinriss. Besonders als Chopin-Interpretin zeigte sich Mme. Carreño auf der Höhe ihres Könnens. Hier hatte sie Gelegenheit, ihre ganze wunderbare Technik voll und ganz zu entfalten und konnte beweisen, dass sie ihr Instrument souverän beherrscht. Mit einem Glanzstück ersten Ranges, mit der grandiosen ungarischen Rhapsodie No. 6 von Liszt, schloss das Recital, welches als ganzes ein grosser künstlerischer Triumph für die berühmte Künstlerin war. C. H.

— Eine neue „Opern-Konzert-Gesellschaft“ hat sich unter dem Titel „Helene Doenhoff Operatic Concert Company“ gebildet. Ausser der bekannten und beliebten Altistin, welche unserem Publikum als vorzügliche Sängerin bekannt ist, gehören noch vier andere Künstler von Ruf der Organisation an. C. H.

Paris. Im Theater Châtelet (Direktion Colonne) fand vorletzten Sonntag ein zweites Konzert des Generalmusikdirektors Mottl aus Karlsruhe und seiner Gattin statt. Zur Aufführung gelangten u. a. Bruchstücke aus „Tristan und Isolde“, Lieder von Berlioz, eine Konzertarie von Mozart. Der „Liebestod“ aus Tristan musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Herr und Frau Mottl wurden wieder mit Beifall überhäuft und Frau Mottl aufgefordert, im nächsten Jahre in der Grossen Oper als „Eva“ in den „Meistersingern“ und in der Opéra comique als „Flutgeist“ mitzuwirken.

Theater (Oper).

Leipzig. Bungerts „Odysseus' Heimkehr“ ist von der Direktion Stägemann zur Aufführung angenommen worden.

Augsburg. Krug-Waldsees Oper „Astorre“ hat hier am Benefizabend des Komponisten, unseres hochverdienten Dirigenten, einen grossen und ehrlichen Erfolg davongetragen. Das Libretto von Aug. Harlacher gründet sich auf C. F. Meyers berühmte Novelle — auf die tragische Geschichte von Astorre Vicedomini und seinen zwei Bräuten Diana und Antiope — „die Hochzeit des Mönchs“.

Karlsruhe. Die Oper „Fierrabras“ von Franz Schubert hat einen sehr umfassenden Dialog; er ist in der zur Zeit von Mottl in Karlsruhe angesetzten Vorstellung durch Recitative ersetzt, auch soll Generalmusikdirektor Felix Mottl für schwächere Teile des 1823 geschriebenen Werkes andere passendere und inhaltvollere Kompositionen von Schubert einzufügen beabsichtigen. Das Werk ist eine heroisch-romantische Oper in drei Aufzügen; das Textbuch wurde im Auftrag der Barbaja'schen Hoftheaterverwaltung von dem damaligen Sekretär im Josephstädter Theater, Joseph Kupelwieser, verfasst; indes gelangte die Oper, trotzdem sie förmlich bestellt war, wegen Auflösung der Verwaltung nicht zur Aufführung. Der erste in der Partitur über 300 Seiten enthaltende Akt soll in sieben Tagen komponiert worden sein. Der Inhalt des Textbuches bewegt sich in den Kämpfen zwischen Spaniern und Mauren, und Fierrabras ist ein Maurenprinz, der sich gewissermassen für die Liebe seiner Geliebten, der Tochter König Karls, für einen anderen opfert, nicht mit seinem Leben, aber doch mit seiner Liebe. Er erbittet sich am Schluss künftig König Karls siegreichen Fahnen folgen zu dürfen.

Kopenhagen. Am 2. Januar erzielten am hiesigen königlichen Theater Wagners „Meistersinger“ bei ihrer Erstaufführung einen nachhaltigen Erfolg.

München. Die Mitteilung eines Nürnberger Blattes, dass der Bassist Sieglitz von der Intendanz auf fünf Jahre engagiert worden sei, ist unrichtig. Herr Sieglitz soll vielmehr, wenn endgültig mit ihm abgeschlossen wird, noch einmal im März voraussichtlich als Hagen gastieren. — Fräulein Mizzi Scheff, eine [illegible], die diese Tage als Martha und als Regimentstochter einen ausgezeichneten Erfolg hatte, und mit der die Dresdener Hofbühne schon Verhandlungen angeknüpft, ist für drei Jahre von Herrn Intendanten Possart engagiert worden. Ihre Antrittsrolle wird das Ännchen im „Freischütz“ sein.

Prag. Nahezu zwei Jahre hat die Millöcker'sche Operette „Der Probekuss“ gebraucht, um bis nach Prag zu kommen. Nachdem schon die kleinsten Provinzbühnen

Österreichs sie längst wieder vom Repertoire abgesetzt haben, erblickte sie am 17. Januar im hiesigen Neuen Deutschen Theater zum erstenmale das Licht der Rampen. Aber es hätte schliesslich nichts geschadet, wenn uns der „Probekuss" ganz erspart geblieben wäre. Die Wittmann-Bauerschen Witze und Kouplets wurden belacht, aber Millöckers musikalische Reminiszenzensammlung fand nicht einmal vor den Augen des Sonntagspublikums volle Gnade. Die Herren Thaller, Schlesinger und Pauli hielten tapfer den äusseren Erfolg. Mit den Damen der Operette ist es weniger gut bestellt: die erste Sängerin, Frl. Cservary, kann nicht spielen, die Soubrette Frl. Bardi nicht singen. Frl. Wendt vom Stadttheater in Chemnitz, die hier zweimal als Aspirantin auf das nach Frl. Bichler vakante Fach der Naiven gastierte, vermochte den an sie gestellten Anforderungen nicht ganz zu entsprechen, so dass sich die Theaterleitung auf die Suche nach einer neuen Kraft begeben muss.

Stockholm. Wolfgang Kirchbachs japanische Märchendichtung „Lili Tsee", Musik von Franz Curti, ist soeben von der kgl. Hofoper zur Aufführung angenommen worden, nachdem das Werk bisher an den Hofopern zu Dresden und Mannheim Erfolge erzielte und neben Frankfurt a. M. auch in Magdeburg, Metz usw. gespielt wird.

Wien. Mascagni hat das Recht der ersten Aufführung seiner neuesten Oper um den Preis von ungefähr 20000 fl. der Londoner Oper verkauft. Sein neues Werk, zu dem der Dichter Illica den Text nach einer japanischen Märchendichtung geschrieben hat, wird nach einer Meldung der „N. Fr. Pr." in London zur allerersten Aufführung gelangen.

Theater (Schauspiel).

Dresden. Frl. Jenny Gross hat ihr Gastspiel am Residenztheater am 1. Februar als Katharina in „Madame Sans Gêne" begonnen.

Berlin. „Der Lockvogel", Volksstück in fünf Akten von Max Kretzer, wird demnächst im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zum erstenmale in Scene gehen.

— Ibsens „John Gabriel Borkmann" fand am Deutschen Theater eine geteilte Aufnahme bei durchweg vortrefflicher Darstellung.

— Im Berliner Theater wird zur Centenarfeier Kaiser Wilhelms das fünfteilige historische Schauspiel „Marksteine" von Adolph Rosee vorbereitet. Für die Aufführung steht nur noch die erforderliche kaiserliche Genehmigung aus. In dem Schauspiele ist das ganze Personal beschäftigt.

Darmstadt. Wildenbruchs „König Heinrich" (erster Teil) hatte bei der ersten Aufführung im Hoftheater einen bedeutenden Erfolg.

Görlitz. „Das rechte Wort", Louis von Savilles vieraktiges Lustspiel, errang am Stadttheater den lebhaftesten Erfolg.

München. Deutsches Theater. Der kgl. preussische Hofschauspieler Herr Adolf **Klein**, Charakterdarsteller am kgl. Schauspielhause in Berlin, hat vom 27. Januar bis 1. Februar ein mehrere Abende umfassendes Gastspiel absolviert. Herr Klein hat sich dem hiesigen Publikum zunächst in drei seiner besten Rollen vorgestellt: als „Graf Trast" in Sudermanns „Ehre", als „Graf Mengus" im „Zweiten Gesicht" von Blumenthal und als „Professor Walde" in „Das Bild des Signorelli" von Prochs. Herr Klein wird eventuell im März sein Gastspiel fortsetzen und in „Rosmersholm" und „Einsame Menschen" auftreten.

Pilsen. Im Deutschen Schauspielhause fand die Premiere des Volksschauspieles in zwei Aufzügen „Heimkehr" von Rudolf Holzer, einem noch sehr jugendlichen Wiener Dichter, statt. Das Stück ist stark realistisch in gutem Sinne und bekundet unzweifelhaft dramatisches Talent und Verständnis für psychologischen Aufbau, doch ist die Wirkung auf die Hörer infolge des unbefriedigenden Schlusses eine ungleiche. Trotzdem fand das Stück freundliche Aufnahme.

Am Hoftheater in **Wiesbaden** hat Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke" einen starken Erfolg davongetragen. Das Stück war mit besonderer Sorgfalt in Bezug auf Dekoration und Ausstattung behandelt worden.

Aus **Budapest** meldet man uns, dass demnächst einige Mitglieder des Wiener Deutschen Volkstheaters daselbst gastieren werden. Frau Odilon wird in Braccos Lustspiel „Untreue" auftreten.

Personalien.

In **Agram** gab es eine famose Aufführung der „Hugenotten". Frau **Adiny** sang die Valentine, der Raoul aber wurde nicht gesungen, da der Sänger total heiser war. Der Adiny wegen setzte man jedoch die Aufführung nicht ab.

Giovanni Verga, der bekannte italienische Novellist und Dramatiker, Verfasser von „Cavalleria rusticana", „La Lupa" usw., ist zum Komthur der Krone von Italien ernannt worden.

In Budapest ist **Johann Vaida**, der grösste ungarische philosophisch-lyrische Dichter nach Petöfi, 70 Jahre alt, gestorben.

An das Stuttgarter Konservatorium für Musik ist als Ersatz für den unlängst gestorbenen ausgezeichneten Pianisten Prof. Dionys Pruckner der Pianist Herr **Max Pauer** in Köln berufen worden.

Der Tenorist **Giessen**, der diese Woche im Wiener Hofoperntheater ein zwei Abende umfassendes Gastspiel absolvieren sollte, ist, wie aus Wien mitgeteilt wird, dort erkrankt. Desshalb musste das Gastspiel auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden.

Herr Kapellmeister **Kogel** hat neuerdings eine Einladung nach Madrid erhalten, um dort, wie in voriger Saison, drei bis vier Konzerte der kgl. Sociedad de Conciertos zu dirigieren. Da einstweilen Herr Kogel in Frankfurt unabkömmlich ist, so ist die Zeit seines Madrider Dirigenten-Gastspieles noch einer näheren Vereinbarung vorbehalten geblieben.

Paula Mark. Wir berichteten bereits, dass die Sängerin Paula Mark noch immer leidend sei und auf ärztlichen Rat auf längere Zeit sich nach dem Süden begeben werde. Wie weiter aus Wien mitgeteilt wird, erklärt Frl. Paula Mark verschiedenen kursierenden Gerüchten gegenüber, dass sie weder einem Kehlkopf- noch Herz- oder Lungenleiden anheimgefallen ist, sondern lediglich an Anämie (Blutarmut) und einem rechtsseitig ausgebreiteten Bronchialkatarrh laboriert. Um diese Übeln gründlich abzuhelfen, geht die beliebte Künstlerin nach dem Höhenkurorte Gossensass in Tirol und hofft, dass ihr ein mehrmonatlicher Aufenthalt daselbst vollständige Herstellung bringen werde.

Generalintendant Dr. **Bürklin** in Karlsruhe hat sich für mehrere Monate in Urlaub begeben. Derselbe reist auf ärztlichen Rat nach Ägypten, um die Wintermonate dort zu verbringen.

Die Intendanz des Berliner Opernhauses hat das Erstaufführungsrecht aller zukünftigen Opern **Max Schillings** erworben, wie uns der Komponist soeben aus München mitteilt. Schillings Oper „Ingwelde" wird dem Vernehmen nach, an der Berliner Hofbühne vorläufig nicht zur Aufführung gelangen.

Frl. **Kernic** wird am Münchener Hoftheater Mitte Februar als Frau Dot ein mehrmaliges auf Engagement berechnetes Gastspiel beginnen.

Direktor **Witte-Wild** vom Theater des Westens in Berlin ist die Direktion des Teplitzer Stadttheaters auf vier Jahre übertragen worden.

Die bekannte Sängerin und Pianistin Frl. **Hanka Schjelderup** konzertierte unlängst im Leipziger Kammermusik-Verein und im Halleschen Philharmonie-Konzert mit grossem Erfolg.

Frl. **Ella Kerndl**, die treffliche Pianistin, welche sich um das Wiener Musikleben seit einer Reihe von Jahren her verdient gemacht hat, indem sie mit einer gewissen Energie und Beharrlichkeit die Kammermusikwerke dortselbst weniger bekannter und junger Komponisten zur Aufführung brachte, erzielte vor kurzem in Salzburg mit dem Vortrag des Klavier-Konzertes von Edvard Grieg einen kolossalen Erfolg. Dem Vernehmen nach wird die hochbegabte Künstlerin noch während dieser Konzert-Saison in Berlin, Dresden und Leipzig auftreten, woselbst sie wegen des ihr vorausgehenden guten Rufes als feinsinnige Musikerin und Pianistin mit einer gewissen Spannung erwartet werden wird.

Verschiedenes.

— Theaterfreunden dürfte die Mitteilung von Interesse sein, dass das alljährlich ausgegebene Tagebuch der Kgl. Sächsischen Hoftheater soeben erschienen ist. Neben einem vollständigen Personal-Verzeichnis enthält das interessante Werkchen das Verzeichnis der vom 1. Januar bis 31. Dezember 1896 in den Kgl. Hoftheatern gegebenen Vorstellungen, der Gast-, Debuts- und Antrittsrollen, der Gedenkfeiern, Dienstjubiläen, der Abschieds-Vorstellungen usw.

— Interessante Mitteilungen über das Grossh. Hof- und Nationaltheater in Mannheim enthält der Verwaltungsbericht des Stadtrats für die Jahre 1892–94. Die ersten Anfänge zu einem ständigen Theater reichen zurück bis in das Jahr 1720. Zuerst spielten fahrende Komödianten in verschiedenen Räumen, dann in einer Bretterbude auf dem Fruchtmarkt. Zur Verbesserung seiner Einkünfte wurde im Jahre 1777 dem kurfürstlichen Hospital die Erlaubnis zur Erbauung und Benutzung eines Komödienhauses erteilt. Der Kurfürst schenkte das alte Arsenal oder sogen. Schütthaus, das zu diesem Zwecke umgebaut werden sollte. Das Hospital erhielt das Privileg zur alleinigen Abhaltung von allerlei Schaustellungen, auch von Bällen und Redouten, zum Ausschank von Getränken, sowie zum Halten von Billards. Ehe der Umbau vollendet war, nahm der Kurfürst alle Privilegien zurück. 1779 wurde das neue „Nationaltheater" eröffnet. Freiherr Heribert von Dalberg übernahm die Leitung. Auch damals, in seiner höchsten Glanzzeit, konnte sich das Theater nicht aus eigenen Einkünften erhalten. Als 1802 Mannheim an Baden überging, wurde das Theater als Staatsanstalt übernommen.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 20/21.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, Blasewitzerstr. 36

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road,
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
Dresden, Pragerstr. 38

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 23b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26, I

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran.)
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 9

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
Leipzig, Mühlgasse

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
(Sopran).
Frankfurt a. M.
Alte Mainzergasse 41
Konz.-Vertr.: Konzertdirektion München

Ludwig Lanboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7,
Neues Repertoirestück
Konzert von Jansa, Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr.

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-
Sängerin.
Frankfurt a. M.
Vertreter: H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Violoncellist
Köln, Hohenzollernring 56
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin

Hermann Durra
Spezialkursus für Gesang
Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konz.-Sängerin u. Gesanglehrerin
Repertoire moderne u. klass. Arien
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Schulstrasse 4

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Runge
Oratorien- und Konzertsängerin
Sopran
Wittenberg Bez. Halle
Lutherstrasse

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
rue de l'Argile

Dr. Victor Schweizer
Leipzig
Leipzigerstr.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München

Frau Martha Rohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Gens
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. 12, I

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannesplatz 11, III.

Louise Ottermann
(Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden-A., Strasse 22, I.
Konzert-Vertretung:
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Horsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Lessingstrasse 9, III.

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Nürnbergerstrasse 49.

Mathilde Vaet
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Pforzheim
Schelberg

Luise Geller
Alt und Mezzosopran — Oper, Konzert und Oratorium.
Magdeburg, Moltkestr. 7.
Konz.-Vertr.: Eugen Stern, Berlin W. Magdeburgerstr. 7

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater- und Gewandhausorchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, Kolonnadenstr. 13 ptr.
Harfen sind schwer zu haben

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse

Anna Stephan
Konzertsängerin
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt und Mezzosopran
Konz.-Vertr.: H. Wolff,
Berlin W., Karlsbad
Frankfurt a. M., Hammerweg 11, I.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 12, II
Partiturstudium
und Gesangsbegleitung

Frau Dr Marka Pauli
Konzertsängerin
— Magdeburg —
Augustastrasse 21.

Johannes Cotta
erteilt dramatischen und
Deklamations-Unterricht
Altenburg S. A.
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 72c, Gartenhaus III.

Amélie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran). Weimar,
Grundstedterstr. 21.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Lilli Marcala
Sopran. Konz.- u. Oratoriensängerin, Gesanglehrerin
Berlin W.,
Neue Winterfeldstr. 10, II.
Konz.-Vertr.: Eugen Stern,
Berlin W.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin.
Leipzig

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran).
Wiesbaden.

Werke

von

Robert Kahn

I. Instrumentalmusik.

Für Pianoforte allein.

Op. 11. Sechs Clavierstücke. In [illegible] Heften [illegible] à 2.50

[illegible]

Nr. 1 Elegie [illegible]
Nr. 5 Capriccio 1.50

Op. 18 Sieben Clavierstücke. [illegible] Oberlandes[illegible] gerichtsrat [illegible] gewidmet [illegible] 5.–

[illegible]

Nr. 1	Praeludium	1.–	Nr. [illegible]	Impromptu	1.–
Nr. 2	Capriccio	1.[illegible]	Nr. [illegible]	Legende	[illegible]
Nr. [illegible]	Notturno	[illegible]	Nr. [illegible]	Scherzo	1.[illegible]
Nr. 7	Albumblatt	1.–			

Adolf [illegible] [illegible] Klaviermusik [illegible]

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig

Werke von Robert Kahn.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 13. Am See. Sechs kleine Stücke (Im wiegenden Kahn, Barcarole, Leichte Brise, Abenddämmerung, Wind und Wellen, Mit geschwelltem Segel) für Pianoforte zu vier Händen. Herrn Dr. S. Frenkel in Pallanza gewidmet. In einem Hefte ... M 4,—

Op. 14. Clavier-Quartett (in H-moll), für Pianoforte zu vier Händen übertragen von Otto Singer ... 6,—

Für Pianoforte mit anderen Instrumenten.

Op. 14. Quartett (in H-moll) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. — Herrn Capellmeister Emil Paur gewidmet ... 10,—
Dasselbe, für Pianoforte zu vier Händen übertragen von Otto Singer ... 6,—

Op. 19. Trio (in E-dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell ... 10,—

Op. 25. Drei Stücke für Violoncell und Pianoforte. — Robert Hausmann zugeeignet.
- Nr. 1. Romanze ... 2,—
- Nr. 2. Serenata ... 2,—
- Nr. 3. Capriccio ... 1,50

Op. 26. Zweite Sonate (in A-moll) für Violine und Clavier. — Carl Halir zugeeignet ... 6,—

Josef Rheinberger schreibt unterm 2. Januar 1897 an den Verleger:
„Herzlichen Dank für Übersendung der schönen, interessanten und stylvollen Violinsonate von Robert Kahn.

II. Vocalmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Op. 9. Zwei Gesänge, gedichtet von Emanuel Geibel, für eine Singstimme mit Pianoforte. Neue verbesserte Ausgabe.
- Nr. 1. „Es stand ein Veilchenstrauss" ... —,80
- Nr. 2. „Wie doch so still" ... —,80

Op. 12. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

Für hohe Stimme.

- Nr. 1. Jägerlied: „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee" von Eduard Mörike ... —,80
- Nr. 2. Ständchen: „Mach auf, mach auf, doch leise, mein Kind" von A. v. Schack ... 1,—
- Nr. 3. Ligurisches Lied: „Mein Liebster keck ist ein Matros" von H. Leuthold ... 1,—

Für tiefe Stimme.

- Nr. 4. Haidenacht: „Wenn trüb, das verlöschende letzte Roth" von H. Allmers ... —,80
- Nr. 5. Denk' es, o Seele: „Ein Tännlein grünet wo" v. Ed. Mörike ... —,80

Op. 16. Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.
- Nr. 1. Der Gärtner: „Auf ihrem Leibrösslein" von Ed. Mörike. A. Für hohe Stimme. B. Für mittlere Stimme ... à —,80
- Nr. 2. Die Kleine: „Zwischen Bergen, liebe Mutter" von J. von Eichendorff, für hohe Stimme ... —,80
- Nr. 3. „Durch säuselnde Bäume im Mondenschein" von Wolfg. Osterwald, für hohe Stimme ... 1,20
- Nr. 4. Ständchen: „Was wecken aus dem Schlummer mich" von Ludwig Uhland, für mittlere Stimme ... —,80
- Nr. 5. Neue Liebe: „O Blitz, der aus dem Tiefsten springt" von Fr. Hebbel, für mittlere Stimme ... —,80

Verlag von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig.

Leipzig, den 20. Februar

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½–12½ Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 20/21.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll
Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Liederabend von Anton Sistermans (Städtisches Kaufhaus, 7. Februar 1897). Zur Erinnerung an Franz Schubert hatte der bekannte Frankfurter Sänger eine Auslese aus der „Winterreise“ und der „Schönen Müllerin“ geboten, um damit seiner Verehrung Ausdruck zu geben. Wie ich an früherer Stelle — gelegentlich einer Kritik über die „Methode Stockhausen“ — bereits nachwies, liegt die Kraft dieses Künstlers in der Lyrik, meist in einer krankhaften Leidenschaft, so dass Lieder wie „Wegweiser“, „Letzte Hoffnung“ zum rührenden Ausdruck gelangten. Im übrigen ist die Sangesweise zu manieriert, es ist Schule, akademischer Vortrag, was alles eng zusammenhängt mit jener gespannten, mechanischen Tonbildung, die eine wahrhafte Charakterisierung nicht zum Durchbruch kommen lässt. So muss es kommen, dass dramatische Accente, Kulminationspunkte, heftige Leidenschaften zur Grimasse werden. Es sind dieselben Worte, die ich schon des öfteren gesagt. Aber „der Irrtum wiederholt sich immerfort in der That, deswegen muss man das Wahre unermüdlich in Worten wiederholen“, sagt Goethe. Was das Specialistische der Schule Stockhausen an diesem wunderbaren Instrumente verbrochen, kann man nicht genug beklagen. — Vier ernste Gesänge von Johannes Brahms machen jetzt die Runde in unseren ersten Konzertsälen. Schon R. von Zur Mühlen bot deren zwei „O Tod“ (Jesus Sirach, Kap. 41), „Wenn ich mit Engelzungen redete“ (St. Pauli an die Korinther, I. Kap. 31). So schön diese beiden in ihrer eigenartigen Auffassung, in der weichen Harmonisation sind und mit zu dem Besten neuerer Vokalkompositionen gezählt werden können, ebenso komisch und banal sind die ersten: „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh“ und „Ich wandte mich“ — in ihrer erzwungenen Struktur und in der Armut der Erfindung wie Empfindung. Wie ein Komponist, der in seinem „Deutschen Requiem“ die Seele erschauern lässt vor der Allmacht der Gottheit und der Nichtigkeit unseres Lebens, dazu sich hergeben kann, Sprüche der Bibel zu komponieren, die den Materialismus verherrlichen, bleibt unbegreiflich. „Mehr Licht!“ hat auch für einen Brahms Gültigkeit.

George Armin.

Neues Theater (10. Februar). Lustige Weiber von Windsor von Nikolai. Gastspiel von Fräulein Erika Wedekind von der Dresdener Hofoper. Weder das Gefühl nach Zerstreuung noch die Neugierde trieb mich diesmal in den Musentempel — es war mehr der Drang ängstlicher Sorge, man könne ein schlechtes Schauspiel sehen und einer kindlichen Sängerin Ovationen versagen, nach denen ihr ganzes Herze lechzt. Aber ich habe mich getäuscht. Es wurde sehr gut Komödie gespielt und man hat auch ganz anständig applaudiert. Das sollte ja immerhin den Menschen freuen und zufrieden stimmen, aber so oft ich diese aussergewöhnlich begabte Künstlerin beobachte, desto mehr kommt mir zum Bewusstsein, in welcher geradezu frevelhaften Weise diese reiche Natur verzerrt und lächerlichen Äusserlichkeiten dienstbar gemacht worden ist. So unreif ich von je die Gesangsmanier dieser „Nachtigall“ trotz aller blendenden Triller und Fiorituren gefunden, ebenso muss ich nun gewahren, dass auch die Darstellerin in Erika Wedekind bislang nicht den Sinn der Bühne verstanden. Ihre Auffassung ist

zugespitzt auf den Effekt. Diesem zu Liebe werden Tempis zerrissen, einheitliche Stimmungen verpfuscht, Partner in den Hindergrund gedrängt, kurz, es werden nicht die Lustigen Weiber mit Fräulein Erika Wedekind als Frau Fluth, sondern Fräulein Wedekind mit den Lustigen Weibern gegeben. Dieses persönliche Vordrängen zum Schaden des Kunstwerkes wäre verzeihlich, wenn die Persönlichkeit eine Gestalt, entsprechend dem Gebilde des Dichters, geschaffen. Aber weitgefehlt. Die Figur der Frau Fluth war, wie sie Fräulein Wedekind darstellt, einfach eine gewöhnliche Theaterlüge. Nicht die scherzende, heitere Frau sollte das Spiel führen, nein, die quirilierende Virtuosin, die der ganz richtigen Ansicht ist, dass mit der Auslassung der Effekte ihre Leistung kaum eine beachtenswerte genannt werden könnte. Dieses geborene Theatertalent, das so überreich ist an Lebendigkeit, Frische und Anmut, wird zur Unnatur gelenkt — durch die sinnlose Verwertung der prachtvollen Stimmmittel und durch das reizbedürftige moderne Publikum. Es hat keinen Wert, ins Kleine zu gehen. Nur der Wille der Künstlerin, für die Laune der Öffentlichkeit den Ernst und die Wahrheit des Kunstwerkes im Auge zu behalten, ist hier ausschlaggebend.

Die Stimme selbst hat noch nichts von dem ursprünglichen Glanze und der staunenden Eleganz eingebüsst, wenngleich die Übergänge in Tiefe und Mittellage sich auffallend verschlechtert haben. Man soll nicht versucht sein, da die Künstlerin oft Triller und Verzierungen von seltener Schattierung giebt, Fräulein Wedekind als eine gewissenhafte Sängerin hinzustellen. Das ist ja eben die Ungeheuerlichkeit, dass oft nach dem richtigsten und schönsten Tone eine Naturwidrigkeit und Banalität eintritt, die es zu einer abgeklärten Leistung nie kommen lassen werden. Schon rein deklamatorisch ist meist alles anfechtbar. Hier zeigt sich, dass von Schule garnicht die Rede sein kann d. h. von einer Schule, die nach jeder Seite hin den Anforderungen der Kunst genügt. Ich will des Spasses halber dieses an einem Beispiel näher begründen.

Akt I. No 1. Duett. Allegro. Frau Fluth tritt halb ärgerlich und doch vor Komik sich nicht lassend mit dem Brief des Schlemmers auf, sie hat, während das Orchester im piano-pizzicato die Begleitung führt, folgenden Text zu singen:

etc.

Nein, das ist wirk-lich doch zu keck. Wie kann er es nur wa-gen.

Trotz des schnellen Tempos muss jede Silbe genau und klingend so dem Zuhörer übermittelt werden, dass alles schnell verstanden sein muss — bis in die Galerie, denn auch hier sitzen Leute mit reinen Ohren. Die Sache ist sehr kompliziert, wie wir gleich sehen werden. Vorerst sei jedoch das deklamatorische Moment ein wenig ins Auge gefasst.

Musikalisch-deklamatorisch liegt in den Achteln ein gleichmässiges Plaudern (vergl. Orchester), erst das g soll betont werden. Letzteres ist bei Fräulein Wedekind nicht möglich, da ja hier fast ein Bruch in der Stimme vorliegt. Textlich muss aber accentuiert werden, wie folgt — ich zeichne hierbei gleich die musikalische Deklamation mit hinein, die sich hier wunderbar mit der textlichen deckt —

Allegro.

etc.

Nein, das ist wirk-lich doch zu keck

Wie man aus der Phrase sieht, gestaltet die Deklamation sich um so schwieriger, als alles im schnellen Tempo gesungen werden soll. Denn nun beginnt das Hindernis der Konsonanten, die unbedingt hier zum Verständnis plastisch zum Vorschein kommen müssen. Dabei soll die ganze Sache leicht fliessend und klingend vor sich gehen. Bedenkt man, dass n, r, l, w klingen sollen, so möchte die Figur ungefähr so ausschauen:

etc.

N ei n d a s i s t w i r k l i c h d o ch z u k e ck

– Vokal,

Nichtklingender Konsonant,

Klingender Konsonant.

[illegible] muss unbedingt Vokal und Konsonant ganz eng [illegible] werden. [illegible] Mit diesen Worten [illegible] dem [illegible].

George Armin.

XVI. Gewandhauskonzert [illegible] Gewandhauskonzert [illegible]

[illegible]

[illegible] Symphonie Nr. 8 F dur op. 93 von Beethoven. Die Wiedergabe [illegible]

[illegible]

[illegible] von Weber. Von neuem konnte man [illegible] Einfluss des Kapellmeisters Nikisch wahrnehmen, wenn man diese Wiedergabe mit früheren Aufführungen verglich. Wie [illegible]

[illegible]

[illegible]

Liederabend von Fritz Kraus aus Wien [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Die Liedkompositionen Brahms' sind tief gedacht, aber der Ausspruch des witzigen Philosophen „Geh nicht zu tief, du versinkst!" findet hier seine Berechtigung. Trotz aller Charakteristik, Wühlen in den tiefsten Tiefen habe ich in den Kompositionen „Ach, wende diesen Blick", „In meiner Nächte Sehnen", „Strahlt zuweilen", „Unbewegte, laue Luft" (alles Gedichte von dem begabten Lyriker Daumer) wenig Selbsterdachtes und Natürliches hören können. Sie mögen für den Augenblick erbeben machen, ja hinreissend wirken — ein unsterblicher Kern steckt nicht in ihnen. Kennt Kraus nicht Jensen, Brückler, Peter Gass?? Von Schubert wurden — um mich wegen Mangel an Raum kurz zu fassen — „Der Wegweiser" und „Ganymed", von Schumann „Der arme Peter", „Ihre Stimme" vollendet in dem geistigen Durchdringen wiedergegeben. Es waren Töne aus einer bessern Welt, die unser Herz in diesen grauen Tagen so heiss ersehnt. Auch trat in diesen Kompositionen die Begleitung Nikisch' psychologisch ausgearbeitet hervor und liess die hier und da auftretenden Willkürlichkeiten (cf. Einleitung zum „Verrat") gern vergessen machen, wie denn überhaupt Nikisch nicht so sehr in dem Sichunterordnen, sondern in einer instinktiven Auffassung des ganzen Gebildes und in dem Hervorheben der wichtigsten Momente — da, wo es gilt, den Grundriss des Baues klarzulegen — gross und bewunderungswürdig erscheint.

Fassen wir unser Gesamturteil über dem Künstler Felix Kraus noch in kurzen Worten dahin zusammen: Wir haben in den Wiener Sänger einen bedeutenden Lyriker vor uns, dem auf diesem Gebiete ergreifende Töne zu Gebote stehen. Die Ballade muss jedoch spröde bei ihm sich ausnehmen, da die Einseitigkeit der Mimik und des Vokalapparates die Durchführung von Charaktergebilden nicht zulässt. Doch seien wir nicht allzu kritisch. Loben wir den Schöpfer, dass wir in unserm bejubelten Helden einen Mann gefunden, der schönes und ernstes zu bieten vermag und das Glück hat, so schnell von der Öffentlichkeit anerkannt worden zu sein. George Armin.

Richard Wagner und sein Einfluss auf unsere Zeit.

Von Max Chop.

„Sie haben gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!" — Es waren stolze Worte, die Richard Wagner am Ende der ersten Nibelungen-Aufführung in Bayreuth am 17. August 1876 von den Brettern des soeben eingeweihten Festspielhauses an das tausendköpfige, jubelnde Publikum richtete, das aus weiten Fernen herbeigeeilt war, um der neuen künstlerischen Offenbarung zu lauschen. Ein Herzensbekenntnis auf Grund innerster Überzeugung! Er hatte geleistet, was er versprach. Als er einst an das gewaltige Werk ging, als er in den „Mitteilungen" seinen Freunden den riesigen Nibelungenplan auseinandersetzte, als er von den in langjähriger künstlerischer Arbeit gewonnenen Grundsätzen sprach, wusste er, welch ein Kampf ihm bevorstand. Es handelte sich um einen völligen Bruch mit der bisherigen Überlieferung: „Ich schreibe keine Opern mehr; da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muss." Die Schwierigkeiten, die ein solcher Bruch mit dem Althergebrachten, Überlieferten ihm und seinem Werke schaffen musste, unterschätzte Wagner nicht einen Augenblick. Aber er besass den Mut der Zuversicht, wie ihn die felsenfeste Überzeugung von der Richtigkeit der neuen Kunstanschauung verlieh, darum schreibt er am Ende der „Mitteilungen" stolz: „Nur mit meinem Werke seht Ihr mich wieder."

Die Wege, die er beschritt, konnten im grossen und ganzen nicht unklar sein. Wer Augen zum Sehen besass und sich die Mühe der Beobachtung geben wollte, musste aus einer Nebeneinanderstellung von „Rienzi", „Holländer", „Lohengrin" und „Tannhäuser" wissen, wo der Meister hinaus wollte. Im „Rienzi" besitzen wir das eklatanteste Zugeständnis an eine Zeit, die unter Meyerbeers Scepter jubelte. Im „Holländer" vollzieht sich die bedeutsame Wandlung halb unbewusst. Es weht da wie dramatischer Frühlingshauch, aber noch im Kampfe mit den eisigen Mächten des Zeitgeschmackes, die Wagner in ihre Banden schlugen. Dann kehrte er in sein „herrliches deutsches Vaterland" zurück,

an dem sein Herz mit allen Fasern hing, er gab uns den „Tannhäuser", der so bedeutsam aus dem Rahmen der üblichen Oper heraustrat, dass er auf lebhafteste Opposition stiess. Hier finden wir schon die motivische Arbeit zu einer gewissen Norm erhoben, wir ge-

Richard Wagner. Nach einem Porträt von Franz v. Lenbach.*)

wahren das gewissenhafte Bestreben, Textdrama und Musik in den allerengsten, unlöslichsten Zusammenhang miteinander zu setzen und selbst der Geste einen tönenden Ausdruck zu verleihen. Das musste natürlich frappieren, wo man gewohnt war, in der alten Oper ein Stück in Stücken zu finden, wo von einem einheitlichen Flusse, von einem ein-

*) Aus dem Prachtwerk „Richard Wagner" v. H. St. Chamberlain entnommen. Verlag der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. Fr. Bruckmann), in München.

heitlichen musikalischen Gedanken als Lenker und Leiter bestimmter seelischer Vorgänge nicht die Rede war. Und man konnte sich nicht von den Arien mit ihren einleitenden Recitativen, mit ihrem abschliessenden „Schrumm! Schrumm!“ so schnell trennen. Der Zopf war's, der uns „hinten hing“ und den „Lohengrin“ noch ärger zu stutzen drohte.

> „Kein Absatz wo, kein' Koloratur,
> Von Melodei auch nicht eine Spur“,

so höhnte man damals schon im Beckmessertone. Und dennoch, wie schon erwähnt, der Nibelungenplan, die kommende Umgestaltung der Oper zum Tondrama durch Wagner hätte Leute, die objektiv über ihrer Zeit stehen, nicht wundern dürfen; sie mussten das nach dem Geschehenen alles mehr oder minder deutlich voraussehen.

Das war 1851. — Und wie sah's 1876 aus! Die „unnatürliche Verquickung der Künste, welche — wie Laube wütend schrieb — der Klassicität Abbruch that, war erfolgt durch die anmassende Schrulle eines einzelnen, der seine individuelle und abnorme Anlage zum Ausgangspunkte einer neuen Kunst gemacht hatte.“ Nicht der Nibelungenring allein war geschmiedet, auch der tondramatische Wunderbau eines „Tristan“ stand vollendet da, und seinen Widersachern hatte Wagner die wundervolle Satyre vom Junker von Stolzing und den biederen Meistersingern ins Stammbuch geschrieben. Die Dächer der alten kurfürstlichen Residenz am roten Main überragte des Festspielhauses Riesenbau. Tausende waren herbeigeströmt, um zu hören und zu staunen. Ja, Wagner durfte im Rückblick auf das schlackenfrei aus der Gussform geschälte Werk sagen: „Sie haben gesehen, was wir können.“

Inwieweit dem Meister neben der überzeugenden und zwingenden Kraft der Kunstgrundsätze in seinen Werken auch das Glück zur Seite stand, bleibe hier unberührt. Aber der Sonnenstrahl dieses Glückes brach erst durchs finstere Gewölk, als Wagner künstlerisch schon überzeugt hatte, als auf seinen Ruf nach einem fürstlichen Protektor seiner grossen Sache ihm Bayerns König als Freund und Förderer die Hand bot. Die reformatorische That vollbrachte Wagner aus eigener Kraft, — seiner blinden Zeit zum Trotz.

„Wollen Sie jetzt! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst!“ So lautete der Schluss der Ansprache Wagners an seine Kunstgemeinde. Kaum hätte eine Aufforderung fruchtbareren Boden finden können, als in einem solchen Momente höchster seelischer Erregung. Stürmischer Jubel verhiess ihm die Erfüllung, soweit eben die in Bayreuth versammelten Vertreter des deutschen Volkes und anderer Nationen ein solches Gelübde ablegen konnten. — Seit jener Zeit haben die Werke Wagners ihren Siegeszug über die Erde angetreten. Sie haben oft mit erbitterten Widersachern zu kämpfen gehabt und kämpfen noch heute mit der galligen Philisterei, die sich immermehr in den Hinterhalt verkriecht.

> „Vom dürren Laub umrauscht,
> sie lauert da und lauscht,
> wie sie das frohe Singen
> zu Schaden könnte bringen.“

Mit ihr ernstlich zu rechten, hiesse wirklich die Zeit unnütz vergeuden. Der Zeiten Lauf eilt über die Opponenten achtlos hinweg. Wir haben gewollt und haben eine Kunst, — eine Kunst, die mit ihrem Einflusse auf die Musik, die Malerei, die Skulptur, die Litteratur unmittelbar oder mittelbar bedeutsame Wandlungen gezeitigt hat.

Das war ja ganz erklärlich. Wagner wies als Dichterkomponist auf die Natürlichkeit der Empfindung zurück. Aus ihr heraus gab uns der dichterische Musiker das Tondrama. Er wies nach, was für Farben notwendig seien, um ein wirksames Bild herzustellen, wie man Licht und Schatten zu verteilen habe, wie man abtönen müsse, um den Eindruck höchster Natürlichkeit zu erreichen. Er zeigte, wie sich bei richtiger Behandlung vermeintlich heterogene Elemente harmonisch miteinander vereinigen lassen, um mit doppelter Überzeugungskraft zu wirken. Dabei war er durchaus nicht etwa pietätlos in der Beurteilung des überlieferten Materials. Niemals hat er es geleugnet,

dass seine Kunstgrundsätze das Produkt derjenigen Erfahrungen und Kenntnisse war, die er aus der Vergangenheit und aus der Zeit übernahm.

Auf die litterarische Thätigkeit hat Wagner wohl am meisten befruchtend gewirkt, und es würde ein dickes Buch dazu notwendig sein, wollte man seinen Einfluss nach dieser Richtung hin auch nur einigermassen eingehend erörtern.

Die weitaus interessante Frage ist: Wie hat Wagners Einfluss auf die Entwickelung der Tonkunst gewirkt? —

Dass es der epochemachenden Erscheinung nicht an einer Schule, an Nachfolgern fehlte, ist ja hinlänglich bekannt. Sie schossen wie die Pilze aus der Erde und nannten sich Wagnerianer, Anhänger der neudeutschen Schule u. s. w. Es entstanden im Anfang der achtziger Jahre die Cyrill Kistlerschen Dramen „Kunihild" und „Baldurs Tod", Weingartners „Sakuntala", Goldschmidts „Helianthus". Die Gegenströmung blieb nicht aus, die Triumphe des Nesslerschen „Trompeter" bilden ihren Höhepunkt, zugleich den Höhepunkt philisterlicher Geschmacklosigkeit. Selbst die Italiener begannen dem Wandel der Kunstanschauungen wohl mehr als einem vermeintlich flüchtigen Zeitgeschmacke Zugeständnisse zu machen, und der greise Verdi, der nie im Leben eine Gelegenheit versäumte, sich zu bilden und belehren zu lassen, bewies durch „Othello" und „Falstaff", wie intensiv er sich mit dem Gedanken des Tondramas beschäftigt hatte.

Man sieht, wir haben — wenn man so reden darf — eine Schule Wagners, aber in ihr mit Ausnahme von zwei neuesten Erscheinungen noch keine bedeutsamen, ernst zu nehmenden Vertreter, geschweige denn Nachfolger. — Und das ist sehr natürlich. Das junge Dichtergeschlecht, das jetzt etwa dazu berufen sein würde, mit einem reifen Werke im Sinne der neudeutschen Schule vorzutreten, hat der Erscheinung Wagners viel zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Die ganze Epoche der Reform ist ausserdem zu gewaltig, als dass sie heute schon uns eine Anzahl würdiger Nachfolger liefern könnte. Der Blick Wagners ging soweit über seine Zeit hinweg, dass die Gegenwart teilweise noch daran arbeitet, sich ein volles Verständnis jenes bedeutungsreichen Umschwungs zu verschaffen. Mit der Nachahmung ist nichts gethan. Epigonentum schadet dem Meister mehr, als es nützt. Ich sagte oben, dass Wagner ein dichterischer Musiker wäre. Nun wohl, so möchte ich als Krebsschaden unserer Zeit bezeichnen, dass wir nur musikalische Dichter haben, die eben ausschliesslich als Musiker dem Bayreuther Meister Beachtung geschenkt haben. Und ehe nicht dieser Misstand gehoben ist, werden wir auch nicht von einem würdigen Nachwuchs im Sinne Wagners reden können.

Als Humperdincks „Hänsel und Gretel" erschien, da jubelte man auf. Und ganz entschieden war dieses Werk seit Wagner musikalisch die bedeutsamste Bühnenneuheit. Der momentane Enthusiasmus sorgte natürlich dafür, dass „das Kind mit dem Bade ausgegossen" wurde. Man faselte von einem Nachfolger Wagners. Das war falsch! Humperdinck wandelt ganz entschieden in den Bahnen Wagnerscher Schule. Die motivische Struktur ist ihm geläufig, er hält musikalisch Stimmung, die instrumentale Technik ist ihm meisterhaft zu eigen — aber er bleibt eben ein musikalischer Dichter, er ist nicht dichterischer Musiker. Er führte sein Volk wieder hinaus in die deutsche Märchenwelt, in den Hexenwald vor das Lebkuchenhäuschen, — und es zeigte sich, dass wir allesamt, Gott sei Dank, noch soviel Naivetät besitzen, um uns an diesem frischen Waldquell laben zu können. Und doch frage man sich: Ist das eine Musik, welche von nackten Beinchen, von kurzen Röckchen und zerrissenen Höschen der Besenbinderkinder redet? Harmoniert der instrumentale Körper, das Orchester, mit der Einfachheit der Handlung auf der Bühne, sodass man hier von einer harmonischen Verschmelzung, wie sie das tönende Drama verlangt, reden kann?

Der Erste, der seit Wagners „Parsifal" etwas von bleibender Bedeutung gab, ist August Bungert mit „Odysseus' Heimkehr". Bungert hat die Erscheinung des Bayreuther Meisters aufs eingehendste gerade in der Zeit verfolgt, die für seine künstlerische Entwickelung von Bedeutung war. Er ist durchaus nicht ein direkter Nachfolger Wagners, aber den Einfluss des Meisters auf ihn auch nur einen Augenblick leugnen zu wollen, wäre eine Thorheit. Es ist so natürlich, dass die Form, wie sie Wagner schuf, massgebend sein muss für absehbare Zeit, dass die dort gewonnene Kunstanschauung in ihren

grossen Zügen auch weiterhin den Leitstern für den Mann bildet, dem die nächste Zukunft gehört. Man ist sich im Augenblick über die Erscheinung Bungerts als Dramatiker ebenso unklar, wie seinerzeit über Richard Wagner. Und man sollte sich hüten, so lange es in den Köpfen eben dunkel ist, mit allzu siegesgewissen Gegenmeinungen aufzutreten, von „homophoner Orchesterbehandlung“ (!) zu reden oder die blühende Melodik als Vorwurf gegen den neuen Meister zu verwerten. Man vergesse nicht, was für Kolorit die nordische Sage mit ihren teilweise düsteren Bildern verlangt, und welche Tonfarben sich für den sonnigen Süden Griechenlands eignen. Man kaufe sich einen Klavierauszug zur „Heimkehr“ und gewahre aus ihm mit Schrecken, wie wenig homophon das Orchester behandelt ist, wie meisterhaft der motivische Aufbau vollzogen ist, wie hier alles harmonisch miteinander vereinigt wurde: Textdrama und Tondrama, — genau wie es Wagner vom echten Kunstwerke verlangt.

Möchte diese erste bedeutsame Erscheinung seit Wagner anregend auf unsere Zeit wirken, die zwar den Einfluss des Bayreuther Meisters überall verrät, aber zu wenig dichterische Menschen hat, die sich „aus dem Drange begeisterter Erkenntnis heraus die Beherrschung der musikalischen Form zu erringen“ verstehen!

Felix Weingartner.*)

Biographische Skizze von Friedrich Stein-Berlin

Felix Weingartner, Edler von Münzberg, ein Schössling des dalmatinischen Bodens, ist gleichwohl eine Frucht deutscher Erziehung und in allem, was seine Persönlichkeit ausmacht, ein Deutscher — im Kern wie in der Hülse. Mit den stärksten wie mit den feinsten Fasern seiner reichen Wesenheit in der deutschen Musik wurzelnd, dient er seiner Muse als Dirigent und als Komponist, als Kritiker, Ästhetiker, Philosoph und Dichter — überall mit gleicher Hingebung, wenn auch naturgemäss mit ungleicher Potenz. Wie Weingartner dirigiert? Wie er lebt und arbeitet — d. h. wie ein Mann von Geist, der es nicht darauf anlegt, geistreich zu sein, also sich selber in Scene zu setzen, dem es beim Interpretieren eines Werkes nur darauf ankommt, dem Hörer die Musik so darzulegen, dass ihm deren klangliche Schönheit wie ihre seelische Weihe erschlossen, dass ihm so die Gesetze des Baues erklärt, wie der gedankliche Inhalt ausgeschöpft werde — das Gemüt erhebend und den Kopf belehrend zu gleichen Teilen. Darin liegt das Geheimnis seiner Dirigentenerfolge und in der Mitwirkung seiner abgeklärten Selbstbemeisterung, die auch den höchsten Affekten seines hinreissenden Temperaments energische Zügel anlegt, dass sie das Grenzgebiet einer geläuterten Klangschönheit und geadelter Formenanmut nirgends überschreiten.

Von seinem 21. Jahre ab als Dirigent thätig, hatte er Gelegenheit, nacheinander in Königsberg, Danzig, Hamburg und Mannheim Erfahrungen und Erfolge zu sammeln, ehe er 1891 nach Berlin kam, wohin ihm bereits ein glänzender Ruf als Dirigent voraufging. Seit dieser Zeit wirkt er am Kgl. Opernhause auf Bühne und Podium mit beispiellosen Kunsterfolgen, die seine Genialität sicherer feststellen, als Presse und Parteiengunst es vermögen. Das höchste Verdienst um die öffentliche Musikpflege Berlins hat Weingartner als Dirigent der Opernhaus-Symphonie-Abende sich erworben. Seine Vorgänger im Amt hatten es meisterlich verstanden, dieses vornehmste Berliner Konzertinstitut tot, d. h. in den Misskredit unheilbarer Langeweile zu dirigieren. Von diesem ermutigenden status quo aus hat Weingartner es zu einer Höhe künstlerischen Wertes und materieller Erfolge

*) In No. 18 der „Redenden Künste“, Seite 534, hat sich in der Biographie von Rafael Maszkowski insofern ein Irrtum eingeschlichen, als Herr Felix Weingartner sich nicht unter den Bewerbern um die Nachfolgerschaft Hans von Bülows in der Berliner Philharmonie befunden hat.

geleitet, die vordem die kühnsten Köpfe nicht zu ahnen wagten. Neben unbestrittenen Musteraufführungen der deutschen Klassiker — Beethoven mit der Neunten und Siebenten an der Spitze — verdankt Berlin seiner Vermittelung die Bekanntschaft der bedeutendsten Symphoniker fast aller europäischen Nationen. Nach alledem sollte man wohl annehmen, dass die Magnetnadel seines Talentes wie seiner Neigung vornehmlich nach dem Konzertpodium zeige. Dem ist indessen nicht so. Seine intimste Kunstliebe im Gegenteil gehört der Bühne, und zwar nicht bloss als Dirigent. Nach seinen eigenen Bekenntnissen schätzt er das Musikdrama als das höchste Kunstwerk, nicht bloss in der Musik, sondern auf allen produktiven Kunstgebieten überhaupt — als den Gipfel der menschlichen Kunst schlechthin. Diesem strebt er denn auch in den bemerkenswertesten seiner zahlreichen Kompositionen entgegen. In allem eine reformatorische Intelligenz, ohne eine revolutionäre

Felix Weingartner.

Natur zu sein, geht er auch hier seine selbstgezogenen Pfade mit jener Sicherheit, die das Bewusstsein der Kraft im Können unabhängigen Köpfen zu geben pflegt.

Unabhängig! Das ist so der Kernpunkt wie die Peripherie seines Wesens. Und zwar unabhängig kraft einer stählernen Selbsterziehung, kraft der Fähigkeit, urteilend zu sondern, auch in dem, was als „Überlieferung" mit dem Heiligenschein der Autorität auf die Welt gekommen. Nirgends mit seinem künstlerischen Wollen an diesen Heiligenschein sich verschreibend, zwingt er vielmehr die eigene Begabung unablässig, durch selbstthätig sich formende Bildung zu gestaltender Freiheit zu gelangen. Am klarsten erkennbar dokumentiert sich dieses Streben in dem Komponisten Weingartner und bei diesem in seinen Bühnenwerken. Als ein Zwanzigjähriger (Weingartner ist am 2. Juni 1863 zu Zara, der Hauptstadt Dalmatiens, geboren) trat er mit seiner ersten Oper „Sakuntala"

vor die Öffentlichkeit (ein Jahr später in Weimar aufgeführt). Wie billig, eine Jugendarbeit ohne innere Selbständigkeit. Schon 1885 folgte eine zweite Oper „Malawika", die ein Jahr darauf in München aufgeführt wurde. Auch hier noch ein getreues Wandeln in den „Spuren des Meisters", die selbst bei der Dichtung des Sujets (den indischen Dramen Kalidasas entnommen) den Autor im Bann halten. Dann folgt für ihn ein grosses Schweigen auf dramatischem Gebiete. Da, im Jahre 1892, tritt der „Genesius" vor die Öffentlichkeit, und zwar auf der Königl. Oper in Berlin!

Welch eine Selbstbefreiung in diesem Riesenschritte von den beiden ersten Opern zu „Genesius" — das Werk nicht nur einer genialen musikalisch-dramatischen Begabung, sondern einer vollausgereiften künstlerischen Persönlichkeit, die alle einengenden Fesseln und Rücksichten gesprengt hat, um in eigener Ausdrucksform einen eigenen Inhalt geben zu können. Mit prägender Kraft der Gestaltung malt er dichterisch wie musikalisch eine Doppelwelt in den gegensätzlichen Fermenten des sinkenden Cäsarentums und des keimtreibenden Christentums unter Kaiser Diokletian. Eine Welt, deren historisches „Milieu" sowohl, wie ihre bewegenden Anschauungen in den tragenden Persönlichkeiten mit treffsicherer Charakteristik des musikalischen Kolorits zum Ausdruck gebracht ist. In dem nach einem Herrigschen Operntexte frei und mit ungleich grösserer poetischer Schönheit vom Komponisten gedichteten Sujet, wie in dessen musikalischem Part baut sich das Werk mit ursprünglicher Kraft in der Exposition, der Scenenführung, der Charaktergestaltung und der eminenten, dramatischen Steigerung auf. Ein hochgespanntes Wollen, das in unabhängigem Schaffen von einem konformen Können allenthalben erreicht wird. So weit freilich kann kein Opernkomponist, der mit seiner ganzen Persönlichkeit in der Gegenwart haftet, dem gleichsam in der Luft liegenden Wagner-Einflusse sich entziehen, dass nicht im Recitativ-Charakter des Vokalparts die „Richtung" erkennbar wäre. Der Genesius stellt überdies an die Sänger, vornehmlich die der beiden Hauptpartien Genesius und Pelagia, ungeheure Ansprüche, sowohl bezüglich der künstlerischen Intelligenz wie der stimmlichen Kraft und Ausdauer. Auch schützen hier einige Längen nicht vor Ermüdung, auf der Bühne wie im Auditorium. Einwandfrei zeigen sich alle Chor- und Ensemblesätze, die mit reifster vornehmer Kunst gearbeitet und überdies von prägnanten Themen geleitet und von reicher Melodik getragen sind. Nach der specifisch musikalischen Seite ist der Orchesterpart überreich an subtilen Schönheiten, deren zarteste und feinste Klangeffekte dem flüchtigen Ohre leider nicht immer eingehen. Die Partitur aber macht dem aufmerksamen Leser nach dieser Richtung überraschende Mitteilungen.

Und welche Aufnahme hat dieses Werk bei seiner Erstaufführung in der derzeitigen Heimat des Komponisten gefunden? Nicht ohne Beschämung und Bitterkeit muss es bekannt werden, dass die Reichshauptstadt das Ruhmesblatt gewonnen, ein Werk von so ernster Bedeutung und hohem Wert abgethan und totgesagt zu haben mit — Witzkritiken. Witze allerdings, über die zu lachen niemand verpflichtet war.

Es soll in Berlin zuweilen vorkommen, dass die Kritik ihre Meinung zu spät findet — aber so gering hätte sie ihr Urteil nicht einschätzen sollen in den Augen der Welt, an einer Arbeit wie der „Genesius" ohne Achtung und ohne Freude vorüberzugehen. Wäre das Werk in demselben Grade misslungen gewesen, wie es in Wirklichkeit gelungen ist, so hätte der Respekt vor der Arbeit allein, vor dem sittlichen Ernst im Streben den Autor und sein Werk vor dieser Aufnahme schützen müssen. Weingartner ist eine im Lutherischen Sinne „streitbare" Natur. Er wird wahrscheinlich den Kampf nirgend suchen — aber da, wo er ihn auf seinem Wege findet, ihm auch nicht ausweichen, sondern ihn bewusst, vielleicht freudig aufnehmen. Hier aber übermannte ihn doch der Widerwille so, dass er nach der zweiten Aufführung sein Werk schweigend zurückzog. Drei Jahre später, am 1[illegible] April 18[illegible] feierte es in Mannheim seine Auferstehung mit demonstrativ sensationellem Glanz, wurde viermal in kurzen Intervallen gegeben und ist als Festvorstellung für die nächste Tonkünstlerversammlung (Mai d. J.) bestimmt. Hierauf wird Hamburg das Werk herausbringen (September d. J.).

Als Komponist ist Weingartner auch auf anderen Gebieten fruchtbar gewesen. Vom Jahre 1880 an, also ein 17jähriger, tritt er in die Öffentlichkeit, zunächst mit einigen

Klavierstücken. 1882 erscheint eine graziöse Serenade für Streichorchester, die Bülow bald nach ihrem Erscheinen mit seinen Meiningern aufführt, dann 1887 Heines „Wallfahrt nach Kevlaar" und 1892—1894 „Neue Lieder"*) mit Texten von Uhland, Lenau und Hamerling, der in seinen „Stationen" Weingartners mit Herzlichkeit gedenkt. Überaus fein sind seine Orchestrationen Löwescher Balladen („Mohrenfürst", „Gregor am Stein" u. a. m.), die mit sicher leitendem Geschmack und intim angepasstem Empfinden die Singstimme ergänzen. Im Winter 1893—1894 kamen diese prächtigen Arbeiten bei der Löwe-Gedächtnisfeier mit verdientem Beifall zu Gehör. Seitdem sind noch mancherlei Kompositionen in Liedern und Orchestersachen entstanden, neben mancherlei dichterischen und schriftstellerischen Arbeiten, die vereinzelt in die Öffentlichkeit gedrungen.

In seinem „Lear", der in Köln, Mannheim, Bremen, Dresden und Hamburg schon auf das günstigste von Presse und Publikum aufgenommen wurde, bebaut Weingartner zum erstenmale schöpferisch das Gebiet der Symphonie, auf dem er nachschaffend seit Jahren so reiche Ernten gehalten. Den psychologischen Inhalt der Shakespearetragödie nicht nachschreibend, sondern in Tönen charakterisierend, ist die Arbeit in Anlage, Aufbau und Durchführung, von strenger thematischer Konsequenz und reichen musikalischen Schönheiten. Eine zweite Arbeit gleicher Art „Die Gefilde der Seligen", angeregt durch den bekannten Böcklin, hat Weingartner soeben vollendet und dem nächsten Tonkünstlerfest in Mannheim mit dem Recht der Erstaufführung überlassen. Beide Kompositionen nennt er „Symphonische Dichtung" — eine Kunstgattung, die nur von Liszt als ein Vermächtnis seines Ringens mit der überlieferten Form hinterlassen wurde. Seine Nachfolger haben dafür gesorgt, dass uns die Bezeichnung geläufiger geworden. Ob indessen diese Begrifferweiterung zugleich einen Kunstfortschritt darstellt?! Wagners wirkendes Beispiel hat uns gelehrt, als einen solchen nur die Kunsterscheinung anzusprechen, die uns ein neues Kunstgebiet schafft oder ein altes erweitert oder vertieft. Ob und bis zu welchem Grade die „Symphonische Dichtung" gegenüber der streng geschlossenen Symphonieform — innerhalb welcher bisher die höchsten Offenbarungen des musikalischen Genius ihren adäquaten Ausdruck gefunden haben — diese Aufgabe erfüllt, das zu untersuchen, ist nicht meines Amtes und hier nicht der Platz. Unter den Charaktertypen einer auf allen Kunst- und Wissensgebieten nach neuen Ausdrucksmitteln suchenden Zeit hat auch die „Symphonische Dichtung" ihr unbestreitbares Recht. Gerade in der Musik hat es ja den Anschein, als ob unserer Zeit der vielgeschäftige Beruf geworden wäre, als Ingenieur der Zukunft die Verfassungsarbeiten auszuführen, auf denen die Bauten einer abgeklärteren Kunstübung einst sich erheben werden. Zu diesen Bauten, sowohl als Komponist wie als Dirigent, manchen wertvollen Baustein herbeigetragen zu haben, wird ein unantastbares Verdienst Weingartners bleiben.

Tristan und Isolde.

Bemerkungen zu einer strichlosen Aufführung des Werkes am 10. Februar im Hoftheater zu Dresden. Von Robert West.

Dass eine strichlose Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde" heutzutage etwas ganz Ausserordentliches, ein Ereignis ist, zu dem zu gelangen man wohl selbst eine mehrstündige Eisenbahnfahrt nicht scheut, dürfte vielen Leuten unbegreiflich und rätselhaft erscheinen. Hat sich das Werk doch auf jeder unserer grösseren Bühnen vollständig eingebürgert und geniesst beim Publikum gemeinhin den zweifelhaften Ruf einer mehr oder minder langweiligen, vor allem aber sehr, sehr — trotz der oft umfassendsten Striche — langen Oper, man geht hinein, um die gastierende berühmte Primadonna X in einer Glanzrolle zu hören, hat man aber die Wahl zwischen „Tristan

*) Vergl. die Anzeige von Challier & Co., S. 23.

und Isolde" und „Traviata", so entscheidet man sich wohl noch gar für das letztere, wie es vor kurzem gelegentlich des Gastspiels der Adiny in Breslau einem angesehenen dortigen Kritiker passiert ist. Ich habe immer gefunden, dass es bei Wagners „Tristan" immer nur ausgesprochene Gegner des Werkes oder unbedingte Enthusiasten für dasselbe im Theater giebt; das Mittelding gemässigter Bewunderer giebt es so gut wie nicht. Es ist dies ein schlagender Beweis für den künstlerischen Wert des Werkes, welches in seiner ganzen mystisch erhabenen Tiefe, in seinem geheimnisvollen Tonzauber verstanden sein will, wenn es überhaupt wirken soll, andernfalls aber nur Langeweile und Missbehagen verursachen kann. Dass der „Tristan" und seine mannigfachen Schicksale aus dieser Schöpfung für den Meister selbst ein Schmerzenskind machten, darf ich als bekannt voraussetzen, desgleichen, dass in keinem seiner Werke Wagner mit einer solchen Rücksichtslosigkeit seine eigenen Bahnen gewandelt ist unter Hintenansetzung aller theoretischen Bedenken. Dem verdankt aber auch der „Tristan" den übergewaltigen Schwung, den von seltener Gleichmässigkeit und künstlerischer Einheit erfüllten Guss, der ihn als organisches Ganzes weit über die Nibelungen-Dramen und den Parsifal erhebt. Weit weniger als diese Werke verträgt daher auch der „Tristan" Entstellungen durch Striche; ein jeder diesbezügliche Versuch rächt sich sofort an dem Gesamtkunstwerk aufs empfindlichste. Es ist, als wollten wir aus dem schönen Leib einer griechischen Götterstatue einzelne Partien mit Hülfe des Meissels herausbauen, wir hätten den Totaleindruck des Bildwerkes für immer zerstört. Die Auswahl der im „Tristan" üblichen Striche ist fast an allen Bühnen die gleiche; sie betrifft in erster Linie die Person des König Marke, dem meist kaum über die Hälfte seiner Rolle übrig bleibt, ferner einen sehr beträchtlichen Teil des grossen Tag- und Nachtgesprächs, vulgo Duetts, und endlich eine ganze Kollektion wahrhaft raffiniert ausgesuchter Stellen des Tristan im dritten Akt. Werden die letzteren Auslassungen auch wohl zumeist mit Rücksicht auf den Träger der Hauptrolle gemacht, so sind die anderen Striche lediglich Konzessionen an das Publikum, das nun einmal nicht länger als 3—3½ Stunden im Theater sitzen will. Es wäre thöricht, hier Abhülfe schaffen zu wollen, der „süsse Pöbel" beharrt nun einmal bei seinen Vorurteilen, und es hiesse gegen Windmühlenflügel kämpfen, wenn man versuchen wollte, ihn davon abzubringen. Ich gebe gerne zu, somit von der Notwendigkeit von Strichen in den regelmässigen Tristan-Aufführungen innerhalb des Repertoires überzeugt zu sein, was nützte es auch, wollte man Wasser ins leche Fass der Danaiden schöpfen? Um so höher sind derartige Ausnahmefälle anzuschlagen, wie sie uns die Dresdener Bühne letzthin mit der ungekürzten Aufführung des „Tristan" bot. Schon das Jahr 1886 in Bayreuth und die Münchener Aufführungen von „Tristan und Isolde" haben bewiesen, welche Sonderstellung dieses Werk unter Wagners Tonschöpfungen einnimmt, und wie sehr der Eindruck, den es hervorruft, abhängig ist von dem Rahmen, in dem es sich uns präsentiert, von den es begleitenden Nebenumständen. Notorisch haben die Tristanvorstellungen der Bayreuther Jahre 1886 und 1892 alles an dieser Stätte in Bezug auf inneren Erfolg und moralischen Sieg bereits Dagewesene in den Schatten gestellt. Bayreuth wurde die zweite Heimat des „Tristan", der sich erst hier in seiner wahren Gestalt der erstaunten Welt zeigte.

Ein ähnliches Gefühl beschlich mich bei der in Frage kommenden, freilich durchaus nicht ganz einwandfreien Dresdener Aufführung des Werkes, welches in seiner keuschen, von keinem Rotstift entweihten Unberührtheit, seinem Totaleindruck eine mächtige Wirkung auf die Hörer ausübte. Es war eine würdige Vorfeier zum Todestage des grossen Meisters von Bayreuth. Die Vorzüge der Dresdener Hoftheaterkapelle sind weit und breit bekannt; der musikalische Wunderbau der Tristanpartitur gelangte denn auch durch die treffliche Künstlerschar zu plastischer und eindringlichster Wirkung. Weniger konnte ich mich mit der Wahl der Tempi des Herrn Generalmusikdirektor Schuch befreunden; vieles wurde zu schnell, anderes zu schleppend genommen. Für die Zeitmasse des „Tristan" zum mindesten, sollte ich denken, steht doch die Tradition von Bayreuth, besonders aber von München aus absolut fest. Hermann Levi, Richard Strauss und Felix Mottl stimmten darüber fast in jeder Einzelheit so ziemlich überein; umsomehr befremdete mich diese auffallende Abweichung, deren Motivierung Herr Schuch schwer-

lich selbst zu geben imstande sein dürfte. Einen guten Teil des grandiosen Eindrucks, den die Dresdener Aufführung auf die Hörerschaft ausübte, ist auf Rechnung der durchweg vorzüglichen solistischen Leistungen zu setzen. Das Künstlerpaar Gudehus-Malten ist als Tristan und Isolde in dem gleichen Sinne zu nennen, wie einst Schnorr von Carolsfeld und seine Gattin und später das Ehepaar Heinrich und Therese Vogl. Über dem schönen Ineinandergreifen und Sichergänzen ihres Gesanges und Spiels vergisst man fast die nicht hinwegzuleugnende Thatsache, dass beider Stimmen der unaufhaltsam dahineilenden Zeit den schuldigen Tribut bereits gezahlt haben. Die wundervolle Isolde des Fräulein Malten ist den Leipzigern ja hinreichend bekannt und auch in diesem Blatte des öfteren gewürdigt worden. Die ausserordentlich herbe Auffassung ihrer Isolde im ersten Akt, der auffallend stark betonte kaustische Zug in ihrer ersten Scene mit Tristan ist eine der vielen Eigenarten und Vorzüge ihrer grandiosen Leistung, in der sie an Schärfe der Charakteristik eine Sucher und Ende-Andriessen weit übertrifft, wenn sie an Noblesse der Auffassung den genannten Künstlerinnen hinwiederum auch wesentlich nachsteht. Über den Tristan des Herrn Gudehus habe ich in letzter Zeit viel klagen und schelten hören. Ich bin dem Sänger ausser in Dresden auf seinen Gastspielen in Berlin, Leipzig und bei den Münchener Musteraufführungen in dieser Rolle begegnet und habe stets den Eindruck einer hochbedeutsamen Leistung von ihm gewonnen. Ist er doch zunächst neben Heinrich Vogl so ziemlich der einzige Vertreter dieser Riesenpartie, der trotz seines hohen Alters bis zum letzten Ton den gewaltigen Anstrengungen stand hält, und hat er doch vor dem ihn künstlerisch allerdings weit überragenden Münchener Meistersänger die Naivetät, das Unmittelbare, Ungekünstelte, Leidenschaftliche der Darstellung besonders in dem so wichtigen dritten Akte voraus.

Eine gewisse akademische Kühle und Gezwungenheit Vogls hat mich hier immer gestört, genau so wie der bis zum Widerwärtigen gehende grauenhafte, pathologisch allerdings berechtigte Realismus eines Alvary in der Sterbescene. Es kommt doch weniger darauf an, in dem dritten Akte des Wagnerschen Werkes ein scheinbar für den Arzt, den Pathognomen, berechnetes Bild eines Sterbenden zu entwerfen, als vielmehr dem masslos sich steigernden Fieberparoxysmus, den Delirien des siechen Helden Tristan so gerecht zu werden, wie es die alle Schauer des Fiebers tonmalende Chromatik des Orchesters verlangt. der „Sehnsucht Not", die den sterbenden Tristan verzehrt, muss, wie in dem tosenden Orchester, so auch in der Darstellung gebührend zum Ausdruck gelangen, unbekümmert um eine Frage von so rein pathologischem Interesse, ob ein Mann mit einer Brustwunde, wie Tristan, überhaupt im stande ist, nach solchem Blutverlust derartige heftige Bewegungen auszuführen. Gudehus wird dem allen in so hervorragendem Masse gerecht, dass man ihm den fadenscheinigen Timbre seines Organs in der Höhe und seine recht klanglose Mittellage, die sich besonders in einzelnen tiefer liegenden Stellen des Duetts („ein Bild das meine Augen", „wie stürbe dem Tod" usw.) störend bemerkbar machte, gerne nachsieht.

Das Dresdener Hoftheater nennt ausser anderen Vorzügen auch den Besitz zweier Baritonisten sein, um die es sich von allen übrigen Bühnen getrost beneiden lassen kann: die Herren Perron und Scheidemantel. Letzterer, welcher in letzterer Zeit durch die allwöchentlich zwei- bis dreimal stattfindenden Aufführungen von Bungerts „Die Heimkehr des Odysseus" jetzt stark in Anspruch genommen ist, sang trotzdem den Kurwenal. Man hat in dieser dem Umfange, aber nicht der Bedeutung nach, etwas zurücktretenden Partie einerseits die neben Hans Sachs gelungenste Figur der Wagnerschen Dichterphantasie, andererseits gar ein Bild niedrigster, abstossender Servilität, sklavischer hündischergebener Dienertreue erblicken wollen. Letzteres natürlich sehr mit Unrecht. Die deutsche Bühne verfügt zur Zeit über eine Reihe ganz vortrefflicher Vertreter dieser Partie, von denen ich nur Plank, Knapp, Schelper, Hoffmann, Bulss, Betz, Ritter und Brucks nennen will. Merkwürdig ist es, dass gerade der Vertreter des Kurwenal bei der ersten Münchener Aufführung im Jahre 1865, Anton Mitterwurzer absolut nicht den Anforderungen Wagners entsprach, so dass diesem selbst sein hoher Gönner Ludwig von Bayern in einem Briefe sein Bedauern über die unzulängliche Besetzung dieser Rolle aussprach. Wir sind durch Schelpers kraftvolle Darstellung in Leipzig gewöhnt, den

Kurwenal als eine Art Haudegen oder Isegrimm aufgefasst zu sehen. Scheidemantel teilt mehr die Auffassung des Bayreuther Vertreters der Rolle, seines grossen Karlsruher Kollegen Fritz Plank, der den reckenhaften Zug vor der Betonung der Gemütsseite der treuen Dienerseele mehr zurücktreten lässt. Die ohnehin sehr helle Färbung des Scheidemantelschen Organs giebt dem Ganzen von selbst ein weniger heldenhaftes, weniger energisches und markiges Gepräge. Unverbrüchliche Treue und Ergebenheit an seinem Herrn, wie grosse Weichheit und Gemütstiefe sind die hauptsächlichsten Merkmale auch seines Kurwenal. Das herrliche Organ des Sängers klang besonders in der hohen Lage des dritten Aktes bestrickend schön. Sein eminentes Charakterisierungsvermögen und sein schönes Darstellungstalent stempelten die Gesamtleistung zu einer annähernd vollendeten. Vollendet in des Wortes wahrster Bedeutung und nicht nur etwa annähernd ist der König Marke des Herrn Perron zu nennen. Wie für den Tannhäuser ein Albert Niemann, für die Sieglinde eine Rosa Sucher, für den Sachs ein Eugen Gura, für die Erda eine Schumann-Heink für unsere, wie wohl auch für eine spätere Zeit geradezu vorbildlich geworden sind, so ist auch Perron für die Rolle des König Marke in einer Weise prädestiniert, die schwerlich je ihresgleichen finden wird. Jeder Ton dieses herrlichen Baritonorgans erscheint in wehmütige Resignation getaucht, und doch durchbebt das Ganze die vernichtende Schwere des Vorwurfs, den der edle Koronenfürst dem untreuen Neffen machen muss. Perron richtet sich überhaupt in der grossen Klage des zweiten Aktes vielmehr an die Adresse Tristans, wie dies andere Darsteller, darunter Gura, thun, welcher letztere z. B. seinen Exklamationen einen durchweg rhetorischen, monologartigen Charakter verleiht. Die Wirkung, die Perron so erzielt, ist eine weit grössere; auch das Sichabwenden nach den inhaltsschweren Worten Tristans „O König, das kann ich Dir nicht sagen", war ein äusserst fein überlegter Zug des Künstlers, der seinen Marke so davor bewahrt, Zeuge der folgenden peinlichen Scene zu sein und ihn sich erst am Schluss nach bereits eingetretener Katastrophe umwenden lässt, den vorwurfsvollen Blick auf Melot gerichtet. Ich zweifle, dass auch nur ein einziger unter den Hörern bei dieser vollendeten Interpretation der Markeklage durch Perron, trotz ihrer strichlosen Dauer von rund zwölf Minuten irgend etwas wie Ermüdung oder Langeweile empfunden habe. Noch bleibt mir die treffliche Brangäne des Frl. von Chavanne zu erwähnen. Ausser Gisela Staudigl kenne ich zur Zeit kaum eine bessere Vertreterin der Rolle; das prachtvolle, satte, grosse Altorgan der Künstlerin kam besonders dem herrlichen Intermezzo des zweiten Aktes ebenso zu statten, wie ihre hoheitsvolle Erscheinung und das vornehm gehaltene plastische Spiel. Immerhin störte mich ein gewisses stimmliches Manko in der höheren Lage, eine Bemerkung, die ich übrigens nicht erst bei Frl. von Chavanne, sondern auch früher schon fast bei jeder Brangäne gemacht habe; noch alle Altistinnen sah ich sich mehr oder weniger mit dieser Rolle abquälen, was ich mir daraus erkläre, dass man die Brangäne überhaupt einer ausgesprochenen Altistin nicht zuweisen soll. Die Lage besonders in einzelnen Partien des ersten Aktes, wie diejenige „Welcher Wahn! welch eitles Zürnen", eine Stelle, welche sich durchweg auf f, fis und g bewegt, ist eine für ausgesprochene Altstimmen durchaus ungeeignete. Man mache einmal den Versuch mit der jugendlich dramatischen Sängerin, wie er in München glänzend geglückt ist. Frl. Dressler hat, ehe sie leichtsinniger Weise und zu ihrem stimmlichen Ruin die Isolde übernahm, jahrelang mit trefflichem Erfolg die Brangäne gesungen. In Dresden hätte man in Frau Wittich eine ausgezeichnete Kraft für diese Rolle, in Leipzig würde sie Frl. Dönges zukommen. Selbst noch auf die kleineren und kleinsten Rollen war bei der Besetzung sorgfältigste Rücksicht genommen. Das Lied des jungen Seemannes sang Herr Carlén mit schöner Stimme und sympathischem Vortrag, den Hirten sang und spielte Herr Kruis ebenfalls recht ansprechend, während Melot und der Steuermann bei den Herren Gresler und Gutschbach in guten Händen lagen. Ein besonderes Lob gebührt der Regie. Endlich doch einmal der vernünftige und naheliegende Gedanke, Melot auf der Bühne von Kurwenals Hand sterben zu lassen, endlich auch einmal ein leidlich glaubwürdig inscenierter Kampf, bei dem nicht nur in die Luft gehauen und gestochen wird, sondern die die Thür verrammelnden wirklichen Bretter und Balken von wirklichen Axthieben zersplittert werden. Noch sei der beiden

trefflichen Bläser der Bassklarinette und Altoboe mit Anerkennung gedacht. Da verlautet, dass der Liebling des Dresdener Publikums, Herr Anthes, den Tristan bereits studiert habe und ihn demnächst zu singen gedenke, so steht für die allernächste Zeit eine Wiederholung des Werkes, diesmal mit nur einheimischen Kräften, zu erwarten. Allen Freunden der Wagnerschen Muse, denen daran liegt, einmal einen Gesamteindruck des unverkürzten gewaltigen Werkes bei durchweg vorzüglicher Besetzung zu empfangen, sei der Besuch dieser Vorstellung warm empfohlen.

Die Meistersinger von Nürnberg.

(Aufführung am 14. Februar am Halleschen Stadttheater. Besprochen von H. Corony.

Am 13. dieses Monats wurden es 14 Jahre, dass der grosse, deutsche Meister auf der Höhe seines Ruhmes, im Vollbesitz seiner künstlerischen Schaffenskraft plötzlich aus dem Leben schied. Zur Gedächtnisfeier ging gestern seine unvergleichliche Oper „Die Meistersinger“ bei gänzlich ausverkauftem Haus in Scene. Einst von erbitterter Opposition bekämpft, eroberte sich das herrliche Werk längst nicht nur die deutschen Bühnen, sondern sogar das Ausland. Wagner, dessen Musikdramen fast alle im Boden der Sage wurzeln, hat hier einen Griff in das frische, fröhliche Volksleben eines vergangenen Jahrhunderts gethan und schildert die Sitten und Gebräuche jener Zeit, als habe er sie aus eigener Anschauung kennen gelernt. Ein köstlicher Humor weht durch die Dichtung. Das originelle, lebhafte Treiben auf der Bühne scheint ganz der Wirklichkeit abgelauscht zu sein und ergiebt stets ein so natürliches Bild, dass man allen Vorgängen mit regster Teilnahme folgt. In Evchen, Stolzing, Hans Sachs, Beckmesser, und den Meistern treten uns lauter plastisch herausgearbeitete Gestalten entgegen. Der Handlung gemäss hat die Musik fast durchweg einen festlich heiteren Charakter, doch kommt in den Monologen des Sachs auch der sinnende Ernst zu seinem Recht. Meisterhaft, aber auch sehr anspruchsvoll sind die Chöre. Leider handelt es sich hier um einen schwachen Punkt der hiesigen Aufführung. Unsere Chorverhältnisse sind nicht die günstigsten, namentlich ist es mit den Sopranen schlecht bestellt. Hier herrscht bitterer Mangel an gesunden frischen Stimmen. Im ganzen sind es vielleicht vier Damen, die über annehmbare Töne verfügen, diese vermögen aber den viel zahlreicheren Männerstimmen nicht das Gleichgewicht zu halten. Man hätte, wie es ja auch an den meisten kleineren Theatern geschieht, eine unbeschäftigte Solistin zuziehen sollen. Das Ensemble der Lehrbuben würde, wenn Fräulein Stark die Führung der Soprane übernommen hätte, sehr gewonnen haben. Der Männerchor war im dritten Akt durch Mitwirkung des hiesigen Handwerker-Bildungsvereins verstärkt. Die Frauenstimmen wurden sehr gedeckt. Die Solisten leisteten grösstenteils gutes. Fräulein Traebel erfasste den Charakter der Eva viel besser, als es ihre Vorgängerin that, und liess das temperamentvolle schelmisch-naive Wesen des Goldschmiedtöchterleins scharf in Erscheinung treten. Auch gesanglich wurde sie der Aufgabe durchaus gerecht und erreichte in den Scenen mit Hans Sachs und im Quintett die Höhepunkte ihrer Leistung.

Herr Schramm sang den Beckmesser zum erstenmale und verdiente in Rücksicht darauf volle Anerkennung. Er beherrschte die klippenreiche Partie mit musikalischer Sicherheit, liess keine der in der Partitur bezeichneten Vorschriften Wagners ausser acht und war als Darsteller mit Glück bemüht, den Neid, die Verbissenheit und Nörgelsucht des Stadtschreibers zu schildern. Auch stimmlich konnte er nicht allzuhoch gespannten Anforderungen genügen. Natürlich bleibt noch vieles zu verbessern und auszuarbeiten. Herrn Buchwalds Organ bewahrte bis zum Schluss Frische und Kraft, doch fehlte dem Stolzing das unbewusst Naive des Landjunkers und der poetische Zug. Vortrefflich gelang das Preislied. Herrn Clandas weich und edel klingendes Organ

eignet sich gut für den Hans Sachs, nur wäre der Orchesterbegleitung oft grössere Diskretion zu wünschen gewesen. In seiner Auffassung hob der Künstler den Poeten und etwas schwermütigen Denker zu sehr auf Kosten des schlichten Bürgers hervor. Herr Marsalis stattete seinen David mit viel natürlicher Munterkeit aus. Den Gesang beeinträchtigten nur leider oft recht nasal klingende Töne. Herr Dressler war als Pogner, dessen Wort und Ansehen soviel gelten, in seinem ganzen Wesen und Auftreten nicht imposant genug. Sehr günstig liegt Herrn Basil die Partie des Kothner. Der Vortrag der Tabulatur-Regeln war ziemlich einwandsfrei. Auch die anderen Meister leisteten im allgemeinen zufriedenstellendes. Fräulein Spiegel legte als Magdalene zu wenig Wert auf feine Nuancierung. Das Orchester bot viel Schönes, so im Vorspiel zum dritten Akt. Was die Begleitung betrifft, so vermisste man leider die frühere Diskretion und Rücksichtsnahme auf die Singstimmen. Im ersten Akt wurden ganze Sätze gedeckt, so dass man kein Wort verstehen konnte. Die Feinheiten der Partitur müssen mehr beachtet werden. Das Orchester war verstärkt, aber daraus folgt nicht, dass es immer mit unverminderter Kraft fortspielen muss. Die Oper war im übrigen sehr sorgfältig vorbereitet. Dass im ersten Finale nicht alles klappte, ist bei einer ersten Aufführung zu entschuldigen. Sechsfacher Hervorruf am Schlusse der Oper lohnte den Darstellern und dem Kapellmeister Grossmann die aufgewandte Mühe. Herr Direktor Rahn kann mit Stolz auf diese Gedächtnisfeier des Bayreuther Meisters zurückblicken.

Der neue Rheingoldwotan des Leipziger Stadttheaters.*)

(Zur Feier des 13. Februar.) *Von Moritz Wirth*

Herr Schütz, der neue Wagnerbariton unserer Bühne, hat sich den Ruhm erworben, höchst wahrscheinlich der erste Wanderer zu sein, „der weiss, was er eigentlich bei Mime will" („Red. Künste", 20. August 1896), und der durch Vortrag und Spiel auch die Zuschauer beinahe zu gleichem Wissen zwingt. Einer mit Kraft und Einsicht zu vollführenden Rettung bedarf aber dringend auch eine andere, aus der Misswende bisher noch nicht herausgekommene Gestalt Wagners, der Rheingoldwotan. Er bedarf sie umsomehr, seit ihm an den letzten Festspielen Frau Wagner den Stempel ihres gerade im „Rheingold" von Fingerzeigen Wagners verlassensten eigenen steuerlosen, strohdürren Geistreichthuns aufgedrückt hat. Die Leser des letzten Jahrganges dieses Blattes wissen Bescheid. Freilich ist im Vergleich zum Wanderer, der, auch durch Mime wenig behindert, fast mit der Freiheit einer Soloscene behandelt werden kann, im „Rheingold" das selbständige Eingreifen eines Künstlers äusserst erschwert. Eines jeden Spiel ist mit dem eines oder mehrerer Mitspieler fast stets aufs engste verknüpft. Das Spiel des einzelnen und aller ist nicht minder abhängig von den Dekorationen, die jetzt gründlich falsch sind und das richtige Gehen und Stehen, Sichgeberden und Unterreden, sogar das Einvernehmen aller Mitspielenden, des Regisseurs und des Kapellmeisters vorausgesetzt, nur an einzelnen besonders günstigen Stellen erlauben. Wie sehr muss aber nicht durch diese beständigen Unterbrechungen des an irgend einer Stelle aufgefundenen richtigen Fadens das Studium der Rolle behindert werden, wozu als weitere Beirrungen noch die aus der vorletzten (in den Ges. Schriften Wagners abgedruckten)

*) Anm. der Red. Es wäre ungerecht, die übrigen Mitwirkenden dieser „Rheingold"-Aufführung, die auf einer wesentlich höheren Stufe stand wie ihre Vorgängerin im September 1896, gänzlich unerwähnt zu lassen. Neben der längst anerkannten Meisterleistung Schelpers als Alberich, Marions als Mime und Merkels tüchtigem Loge war die Freia des Fr. von Rohden neu und konnte mässigen Ansprüchen genügen. Erfreuliche Fortschritte zeigte besonders Herr Immelmann als Fasolt. Der wunde Punkt der Aufführung waren einzig wieder „des Rheines klaren Kinder".

Textbearbeitung stammenden Spielvorschriften kommen, die Gott weiss wie in die Partitur hineingeraten sind, ohne für sie Geltung zu besitzen. Wenn nun trotz alledem ein Darsteller es unternimmt, sich aus dem Gestrüpp der Überlieferung das die wahre Ursache des bisherigen Puppen und Schablonen Wotans bildet, zu einer höheren Auffassung emporzuarbeiten, und wenn er sogar daran geht, so viel an ihm ist, diese Auffassung auf die Bühne zu verpflanzen, so verdient er den Dank aller ernsten Wagnerfreunde. Ich glaube ihm, d. h. diesmal Herrn Schütz, diesen Dank nicht besser abtragen zu können, als durch eine kurze Besprechung einiger der hervorstechendsten Züge seines Wotans im „Rheingold" vom 13. Februar. Vielleicht, dass diese Kundmachung in und ausserhalb Leipzigs die Nacheiferung erweckt, die diesem schönen Beispiele gebührt.

Die Burgbegrüssung wurde durch eine Anordnung der Regie verdorben, für die mir die Gründe fehlen. Früher zeigten sich die Götter zuerst auf einer rechts seitwärts stehenden Rasenbank, jetzt auf einer für diesen Vorgang weit ungünstiger in der Mitte des Hintergrundes stehenden chaise longue. Doch that Herr Schütz sein Möglichstes. Zunächst schlief er mit grossartig homerisch gelösten Gliedern. Die Traumrede war wirklich traumhaft. Das Aufrichten geschah mit weiser Abstufung, bis er sich mit den Moll Worten „wie mein Wille ihn wies" machtvoll straff emporreckte „jeder Zoll ein König!" In den der Rede folgenden Des dur Takten lief er sich lang aus, leider, wie das nach der ganzen Anordnung nicht anders sein konnte, nach der Rampe, statt nach der von ihm bewunderten Burg zu. Aber die deutsche Bühne hat doch nicht das englische Gesetz, den Zuschauern niemals den Rücken zu zeigen. Herr Oberregisseur Goldberg richte also nur das von Wagner vorgeschriebene Lager der Götter her oder schiebe, das ist unsere bescheidenste Bitte, das grüne Kanapee rechts hinter den Erdafelsen, und er dürfte eine Burgbegrüssung erleben, wie sie Leipzig noch nicht gesehen hat.

Das folgende Gespräch mit Fricka gestaltete sich durch Herrn Schütz' offensichtliche Bemühungen zarter und liebevoller, als sonst üblich, leider zeigte sich Fricka sehr zurückhaltend. Wotan ging sogar vor dem Bindemotiv „mir Gotte musst du schon gönnen", auf sie zu, so dass ich schon hoffte, er werde sie dabei sanft um den Leib fassen, als sie ihm auswich. —

Den auftretenden Riesen kehrte Herr Schütz sogleich den Rücken, wie die Haltung des Speeres bewies, eine von ihm mit gutem Bedacht eingenommene Haltung schamvollen Trotzes. Allein eine philologische Untersuchung des „Rheingolds", die als solche nicht Sache der Bühne und wegen des oben erwähnten Zustandes der Überlieferung dieses Stückes noch sehr im Rückstande ist, würde als Wotans Grundwesen den Willen zur Macht herausstellen. Daher lässt er die Riesen in würdevollster Haltung zunächst Angesicht zu Angesicht an sich herankommen, indem er den Rechtshandel mit den social von ihm so tief unter sich geachteten kleinen Leuten für eine unbedeutende Sache hält, dies ein äusserst lebensvoller Zug in dem Zeitgedichte des Kapitalismus. Für diese Auffassung spricht auch Wotans vornehm nachlässiges „nennt, Leute, den Lohn". Ein grosses Verdienst würde sich Herr Schütz erwerben, wenn er bewirken könnte, dass Fricka und Freia seinen Platz ganz vorn links einnähmen, er selbst mehrere Schritte hinter ihnen stünde. Dann könnte Fasolt bei den Stellen „schimmernd hehres Geschlecht", „ein Weib zu gewinnen", „Kampf kiesten wir nicht" sich deutlich von Wotan ab und Freia zuwenden. Die Musik deutet das doch aufs entschiedenste an. — Sehr gut begab sich dann Wotan nach hinten, um nach Loge auszuspähen. Nur so erlangt er die richtige Stellung für die Enthüllung der Macht des Speeres beim Eintritt von C dur sich auf seinem Platze rasch nach vorn umkehrend, aber nicht, wie in Bayreuth als Hausknecht zwischen die Kämpfenden springend, auch nicht den Speer als Schlagbaum zwischen sie streckend, sondern ziemlich zurückstehend, den Speer halb hoch gebietend nach vorn haltend, so dass man deutlich merkt, Donner wage nicht, die nach vorn sich erstreckende moralische Machtlinie des Speeres zu überschreiten. Nur muss Donner noch etwas weiter links bleiben. Herr Schütz hat so diesem wichtigen Auftritte und sich darin diejenige beste Gestalt gegeben, die bei den gegenwärtigen Dekorationen zu erreichen ist. —

Sehr zu billigen war, dass Herr Schütz die Verhandlungen mit Loge „Du weisst, nicht anders willigt ich ein," und „jetzt hör', Störrischer" nicht hochpathetisch, sondern nur mit halber Stimme führte. Das sind noch so halbe Geheimnisse zwischen diesen beiden. — Dagegen wurden bisher in Loges Erzählung alle Darsteller durch die Bemerkung der Partitur irre geführt: „Alle geraten in Erstaunen und verschiedenartige Betroffenheit." Ganz im Geiste dieser Anweisung versanken Wotan und Fricka in ein verzücktes gegenseitiges Anschauen und zogen damit, da sie die andern zum Teil verdeckten, auch die Hauptaufmerksamkeit auf sich. Allein diese beiden haben ihre Liebesscene schon gehabt. Dagegen bedarf endlich Freia einer Gelegenheit, wo sie in ihrer wortlosen Pflanzenhaftigkeit doch ihre ganze Schönheit entfalten kann, und hier, in den acht Takten ihres zum erstenmale unverzerrt auftretenden Motives, ist sie. Loge leite also den Auftritt damit ein, dass er bei „für Weibes Wonne und Wert!" auf Freia zeigt. Sie ist die Spenderin und somit gleichsam Verkörperung dieser guten Dinge. Und nun umgeben die Götter sie in einer nach vorn offenen Gruppe, indem sie ihre Hände fassen und sonst noch durch allerlei Liebkosungen zu sagen scheinen: wir wissen das sehr wohl, du bist uns lieb und wert, wir lassen dich nicht. Den wichtigsten Schritt zu dieser Gruppe hat Herr Goldberg bereits dadurch gethan, dass er Freia weiss erscheinen liess. Aber sie muss auch streng nur weiss erscheinen, ohne den Promenadenüberwurf auf dem Rücken, denn sie kommt soeben aus ihrem Garten mit etwas Blumen- und Blätterschmuck, endlich mit goldblondem Haar. Wir legen Wert auf solches Haar: Freia ist bei Wagner auch Sonnengöttin. Endlich muss noch, um ihre Lichtgestalt rein herauszuheben, Fricka ein farbiges Unterkleid erhalten. (Vergl. Entdeckung des Rheingolds S. 140, 176, 200 ff.) — Nibelheim giebt Wotan keine Gelegenheit zu grösserem Spiel. Dagegen war es nach der Rückkehr auf die Oberwelt ein entschiedener Missgriff, dass Herr Schütz, um Alberich den Ring abzuziehen, den Speer weglegte. Er glaubte zu diesem Zwecke, nicht wie der Bayreuther Wotan, der den Speer in der Linken behielt, nur mit seiner Rechten auskommen zu können, sondern beide Hände dazu nötig zu haben. Denn Alberich hat ja, um sich zu wehren, den ganzen Arm frei. Soweit war also Herr Schütz mit der Weglegung des Speeres in seinem guten Rechte. Hier kann wieder um nur der Herr Oberregisseur Rath schaffen, indem er Loge, der während Wotans und Alberichs Verhandlungen hier wie in Bayreuth kaum wusste, wo er sich unterbringen sollte, anweist, den Obergott mit teuflischer Dienstfertigkeit scharf im Auge zu haben und ihm, als er auf Alberich zustürzt, dessen Arm fest gepackt entgegen zu halten. Wenn ich nicht irre, that das Vogl bei einem hiesigen Gastspiel unter Neumann. Dann genügt für die Ringentreissung eine Hand, während die andere den Speer behält. Mit Sorgfalt ist endlich darauf zu achten, dass das Spiel der ringenden Hände, das in Bayreuth sehr schön gemacht wurde, nicht durch Wotans Rücken verdeckt werde. — Gut brachte Herr Schütz Wotans Widerwillen an der neuen Schacherei wegen Freia zum Ausdrucke, so besonders in „Grollt mit dem Werk, widerlich ist mir's." Und vorzüglich war es von ihm, dass er sich in Stellung und Gebärde gar keine Mühe gab, den spähenden Fafner auf den Ring an seiner Hand aufmerksam zu machen. In Bayreuth musste Wotan mit rechtwinklig ausgestrecktem, durch den Speer gestütztem Arme und den Zuschauern den Rücken zukehrend den Riesen fast mit der Nase darauf stossen. Um so verkehrter, jeder Logik des Stückes Hohn sprechend, wirkten hier Freias Goldbleche. Kann denn dieses edles Blech nicht endlich für orientalische Werke aufgespart werden, wo es auf ein bischen mehr davon nicht so sehr ankommt? — Zwei auffallende Betonungsneuerungen, offenbar wohlabsichtigte, denen ich aber doch nicht beipflichten kann. Herr Schütz sang „den Ring muss ich haben!", das „muss" mit gewaltiger Wucht. Sehr gut und logisch richtig betont, aber — nicht nach Wagner, der „Ring" auf den guten Taktteil gelegt hat und dessen allerwuchtigste Betonung verlangt. Hat nun Wagner hier einen Fehler gemacht? Logisch ja! Aber psychologisch fällt in leidenschaftlicher Sprache der Ton oft anders, als die Logik verlangt. Es ist, als ob Wotan nur ausriefe: den Ring, den Ring! Psychologisch also kommt Wagner wieder zu seinem Rechte und deshalb wollen wir auch bei seiner Betonung bleiben. — Sodann sang Wotan nach Erdas Verschwinden die Worte „soll ich sorgen und fürchten" grüblerisch düster in sich hinein, als ob er

sich gewissermassen nur mühsam dem hypnotischen Banne Erdas entränge. Allein ist dazu die Linie der Noten nicht zu aufgeregt. Nach ihr hat sich Wagner gedacht, dass Wotan den Bann Erdas sofort abschüttelt und den Entschluss fasst, Erda zu voller Verkündigung zu zwingen, um sich Gewissheit, sei es zum Guten oder Bösen, zu verschaffen. So ist es dem Gesamtcharakter Wotans allein angemessen. Dann stürme er leidenschaftlich gegen die Höhle hin, die andern müssen ihm noch rascher zuvorkommen. So sehr richtig in Bayreuth. Vergl. hierzu die Bemerkung von Porges in seinen „Bühnenproben“ für 1876, eine der Perlen in seinem grossen Spreuhaufen. — Endlich die zweite Burgbegrüssung zum Schwertmotiv ohne das berühmte Schwert. Sein Wegfall ist ein alter, durch die Herren Stägemann und Goldberg der Leipziger Bühne gewonnener Besitz. Neu an Herrn Schütz war mir, dass er in seiner grüssend nach der Burg hin geschwungenen Rechten den Speer hielt. In einer auch nach dieser Aufführung wiederum dieser Stelle gewidmeten sehr streitbaren Verhandlung fand diese Auffassung gewichtige Verteidiger. Dennoch möchte ich mir zu erinnern erlauben, dass der in Wotans Haupt hier zum erstenmale aufblitzende und in den Schwertarm fahrende Schwertgedanke sich nicht völlig ausleben kann, wenn die Hand den Speer halten muss. Wotan kann, während er vorher die aus dem Gewölk auftauchende Burg bewundert, den Speer unauffällig in die Linke bringen. Seine Stellung beim Grusse ist die eines Feldherrn, der hoch aufgerichtet, — jeder Zoll ein Held — mit hoch erhobenem Schwertarm befehlend wohin zeigt. Die Hand muss lose einen Schwertgriff zu halten scheinen. Auf diese Weise behält endlich Wotan auch die rechte Hand frei, um Fricka zur Burg zu geleiten. Vergangenen Sonnabend war sie ihm zur Linken angetraut.

Alles in allem kann man von Herrn Schütz' Wotan mit gutem Rechte das Wort anwenden, mit dem Herr Chamberlain sehr zu Unrecht die letzten Bayreuther Festspiele zu retten versuchte, dass sie zwar noch keine Musterleistung war, aber dass das wirklich gebrachte Gute einen Blick auf dasjenige Gute eröffnete, das vermutlich noch geplant war, aber nicht gebracht werden konnte. Welche Summe von Hindernissen sich Herrn Schütz in den Weg stellen, um seinen Wotan weiter in dieser Weise auszuführen, habe ich eingangs gezeigt. Für Bayreuth waren diese Hindernisse nicht vorhanden, auch nicht die von Herrn Chamberlain vorgegebene Unfähigkeit der dort versammelten Künstler. Dafür liefert zweitens noch Herrn Schütz' Rheingoldwotan den schlagenden Beweis.

Hermann Gura
und die Baritonfrage am Leipziger Stadttheater.

*Von Robert West.**)

In einem Briefe an den Verleger des „Musikalischen Wochenblattes“ Herrn Fritzsch in Leipzig aus dem Jahre 1874 (Bd. X der ges. Schriften) über eine Aufführung der Spohrschen „Jessonda“ am Leipziger Stadttheater thut Wagner u. a. in einem längeren Abschnitt Eugen Guras, des damaligen Darstellers der Rolle des Tristan d'Acunha, mit

*) Anmerk. d. Red. Wir haben unserem geschätzten Opernreferenten unverkürzt das Wort gelassen, obwohl es uns scheint, dass die Verehrung für Gura sen. beeinflussend auf das Urteil über Gura jr. gewirkt hat. — Zu der „Wolfram“-Besprechung wäre noch nachzutragen, dass in dieser „Tannhäuser“-Aufführung Herr Eugen Kronenberg vom Chemnitzer Stadttheater die Titelrolle übernehmen musste, da Herr de Grach leider plötzlich heiser geworden war. Der Gast konnte selbst bescheidenen Ansprüchen nicht genügen, und man konnte die unliebsame Bekanntschaft ruhig der Vergessenheit anheimfallen lassen, wenn nicht das Gastspiel dem Kritiker des Leipziger Generalanzeigers Gelegenheit geboten hätte, aufs neue eine glänzende Probe seines Könnens zu geben. Es ist durchaus nicht das erstemal, dass Herr Edmund Winterfeldt sich gründlich blamiert hat. Ein Referent, der es fertig bringt, Eduard und Richard Strauss, Dejanira und Jole zu verwechseln, ein Schauspielreferent, der seine „Faustkenntnis“ damit dokumentiert, dass er den

Worten der höchsten Anerkennung Erwähnung, die in dem Ausspruch gipfeln „Alles war rein und edel.“ Gura schied bekanntlich dann im Jahre 1876, von O. Schelper ersetzt, aus dem hiesigen Opernverbande, ging zunächst nach Hamburg und 1882 nach München, von wo aus er seine Konzertreisen noch heutzutage alljährlich durch ganz Deutschland unternimmt. Von der Münchener Bühne schied Eugen Gura bereits im vorigen Jahre, der Zufall wollte es, dass wenige Monate später sein Sohn Hermann Gura an seiner Stelle dorthin engagiert wurde, wo er sich schnell in die Gunst des Publikums hineinsang. Dem Beispiel seines Vaters folgend, veranstaltete er unlängst in Berlin mit ganz ausserordentlichem Erfolge drei Liederabende, in welchen es ihm gelang, mit einem Schlage in die Reihe der beliebtesten Konzertsänger zu treten. Diese Erfolge des noch jugendlichen Sängers veranlassten die Direktion Staegemann, ihn zu einem zweimaligen Gastspiel auf Engagement für den mit Ablauf der Saison von hier scheidenden Herrn Immelmann und zur Entlastung des übermässig beschäftigten Herrn Schütz einzuladen. Gleich mit seiner ersten Gastrolle, dem „Wolfram“, dokumentierte sich Herr Hermann Gura als ein seines guten Namens vollauf würdiger, hochintelligenter Künstler. Dass er beim grossen Publikum und selbst einem Teil der Presse einen verhältnismässig geringen Erfolg hatte, erklärt sich aus seiner künstlerischen Eigenart, die es, gleich wie sein Vater, verschmäht, sich durch Aufwendung stimmlicher Mittel und äusserer Effekte für sich einzunehmen, und lediglich auf ein scharfes durchgeistigtes Erfassen und Beherrschen der Rolle sieht. Die Ähnlichkeit zwischen Gura Vater und Sohn ist auf den ersten Augenblick eine ganz frappante, nicht nur in Maske, Spiel und Erscheinung, sondern auch in Stimme und Gesangesweise. Man hat behauptet, der junge Gura kopiere lediglich seinen Vater, hat ihm daraus auch wohl gar einen Vorwurf gemacht und ihm jegliches Verdienst eigener Schöpfungskraft abgesprochen. Mit nichten. Hermann Gura hat in der Schule seines Vaters, des seit Jahren rühmlichst bekannten Meistersängers, gelernt, mit durchaus subjektivem Empfinden Menschen auf die Bühne zu stellen, seine Rollen nicht nur zu singen, sondern auch zu verkörpern, in ihnen zu leben; dass er dabei im grossen und ganzen die Allüren und Nuancen seines Vaters angenommen hat, kann man ihm doch nicht als Mangel an subjektivem Empfinden auslegen. Einen Lehrer, ein Vorbild braucht jeder Künstler, welches lag denn hier für Hermann Gura näher, als das seines eigenen Vaters?

Und ist es ferner nicht schon Verdienst genug, ein grosses Vorbild bis zu dem Grade erreicht zu haben, dass schon von einem Ebenbild gesprochen werden muss. Ich leugne nicht, dass Herrn Guras Stimmbildung manche Fehler aufweist: gaumige, offene Tongebung, Neigung zum Tremolieren, Unausgeglichenheit der Register. Demgegenüber stehen aber eine Reihe von Vorzügen, die bei Hermann Gura genau so über seine Fehler hinwegzutäuschen vermögen, wie dies bei seinem Vater schon seit Jahren der Fall ist. Nun ist dieser aber stimmlich offenbar stark abgenutzt, während aller Wahrscheinlichkeit nach die Stimme des jüngeren Gura sich mit den Jahren kräftigen und festigen wird. Ich halte daher von diesem Gesichtspunkte aus ein Engagement des Künstlers nach Leipzig für sehr opportun. Ein grosser künstlerischer Zug käme durch ihn in unser Ensemble, und das wäre nicht genug zu schätzen.

Gura hat den „Wolfram“ in der allein richtigen Art als ruhigen, kontemplativen Charakter erfasst und betont besonders glücklich den asketisch-grüblerischen Zug dieses

Vers „Mir wird von alledem so dumm usw.“ in Gretchens Mund legt, ist überhaupt nicht mehr ernst zu nehmen, und man könnte dem Herrn (wenn der Verleger nichts dagegen hat) ja eigentlich das Vergnügen, dem Leipziger Publikum frohe Stunden zu bereiten, von Herzen gönnen nach dem Grundsatz: „Jedem Tierchen sein Pläsierchen“; aber der letzte geniale Streich, der geeignet ist, den Heldentenor unserer Bühne, für dessen Talent ein Herr Winterfeldt sicherlich keinen Massstab besitzt, in den Augen eines naiven Publikums zu misskreditieren, verdient eine scharfe Zurechtweisung, und es ist bedauerlich, dass die Tagespresse (mit zwei Ausnahmen) nicht energisch gegen einen Faktor Front macht, der mit seiner unglaublich-naiven Impotenz im stande ist, den Ruf der Leipziger Kritik — der ohnehin kein tadelloser ist — stark zu kompromittieren. Ein Kritiker, der den Tannhäuser des Julius de Grach mit dem des Herrn Kronenberg zu verwechseln im stande ist, d. h. Herrn de Grach bespricht resp. herunterreisst, während Herr Kronenberg die Partie gesungen hat, muss vor den Augen des ganzen gebildeten Publikums so an den Pranger gestellt werden, dass ihm die Lust zum „recensieren“ ein für allemal vergeht.

Minnesängers. Wagners Intentionen wurden im Spiel auf das peinlichste verfolgt, bei den bekannten hiesigen Verhältnissen eine wahre Wohlthat. Besonders möchte ich als Richtschnur für andere hier das stramme Spiel Guras im zweiten Akte hinstellen, jede Bewegung war da edel und aus dem Charakter „Wolframs" heraus begründet und fein abgetönt, nirgends ein zu viel oder zu wenig, alles künstlerisch und massvoll. Das Gleiche gilt vom dritten Akte, der auch gesanglich den Höhepunkt von Guras Leistung bildete.

Nicht ganz gewachsen zeigte sich des Künstlers Organ den exorbitanten Anforderungen der zweiten Gastrolle, des „Tell", wenngleich die wie bei Eugen Gura musterhafte Behandlung der Kopfstimme und die vollendet schöne Aussprache und Deklamation besonders im dritten Akte von überaus eindringlicher Wirkung war. Hatte Gura als „Wolfram" durch die Noblesse seiner Haltung gefangen genommen, so überraschte er als „Tell" durch die schlichte Natürlichkeit, mit welcher er den Naturburschen, den kühnen Sohn der Berge, den Schützen Tell ausstattet. Ein Meisterstück erschütternden Seelenkampfes und feinster darstellerischer Detailmalerei bot die Apfelschussscene, in welcher übrigens — skeptischen Gemütern sei dies zur Beruhigung mitgeteilt — Hermann Gura seinen Vater ganz und gar nicht kopiert. Der geniale Künstler feierte in dieser Scene Triumphe und wurde viermal gerufen.

Ein bestimmtes Fach möchte ich Herrn Gura für den Fall eines Engagements in Leipzig nicht zuweisen. Schon deshalb nicht, weil sein Organ es ihm ermöglicht, den verschiedensten Stimmlagen gerecht zu werden. Nur das eine, ein ausgesprochener, für den „bel canto" sich eignender lyrischer Bariton ist er ebensowenig, wie sein Vater es jemals war, einen „Luna" oder „Trompeter" wird er kaum mit Erfolg singen. Sachs, Marke, Beckmesser, Holländer, Alberich, Sprecher, Jakob, Tonio, Jago, Seneschall u. s. w., so heterogen diese Rollen an sich sind, dürften dagegen in ihm einen ganz vortrefflichen Vertreter finden, dessen Auffassungsgabe, Darstellungstalent und Nuancierungskunst kleinliche Bedenken ob einiger mehr oder minder schönen Töne zum Schweigen bringen müssen, wenn es sich um Aufgaben handelt, die an das Herz oder den Intellekt des Sängers appellieren. Stimmmaterial ist zur genüge an unserm Stadttheater vorhanden, nur fehlt noch der selbstthätig schaffende Künstlergeist. Ein Künstler, der wie Hermann Gura zu dem Höchsten berufen ist, muss hier als Sänger, Darsteller und Regisseur unbedingt vorbildlich und förderlich wirken. Hoffentlich zählen wir ihn bald zu den unseren, dass der Künstlername Gura zu neuem Leben erwache an unserer Bühne.

Litterarischer Teil.

Der neue Dramaturg.

Von Eugen Isolani.

Es sind nun bereits ein paar Monate her, seit am Dresdener Hoftheater ein neuer Dramaturg thätig ist.

Man hat schon mancherlei von der Thätigkeit dieses Herrn an unserer Hofbühne erfahren. So war er bereits bei der Einstudierung von Fuldas „Sohn des Khalifen" als Regisseur thätig. Die gewiss mit grosser Freude zu begrüssende Erwerbung von Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke" darf auch in der Hauptsache als ein Verdienst des Herrn Dramaturgen betrachtet werden.

Auch im rein amtlichen Verkehr der Hofbühne nach aussen hin soll sich, wie ich höre, die Thätigkeit des Herrn Dr. Meyer vorteilhaft bemerkbar machen, wie dies aus

den öfteren amtlichen Mitteilungen der Hofbühne in den Dresdener Tagesblättern auch dem grösseren Publikum erkennbar ist.

Nun sind die Vertretungen eines Regisseurs, die Erwerbung eines guten Stückes, auf das alle Welt mit Fingern zeigt, und die gedachte mehr bureaukratische Thätigkeit doch immerhin im einzelnen nur geringe Verdienste, wenn sie vielleicht auch in ihrer Gesamtheit das Resultat ergeben können, was alle Freunde der Dresdener Hofbühne wünschen. Wir haben die rechte Kraft am rechten Platze. Als der neue Dramaturg ernannt wurde, wollte alle Welt wissen, was Herr Dr. Meyer schon geleistet habe, und die Dresdener Tagesblätter druckten die Titel von einem halben Dutzend Werken, welche der Kürschner hinter dem Namen des Herrn aufführt, ab, unter denen auch Lustspiele, Schauspiele und Tragödien befindlich. Ob, wo und wann diese Stücke aufgeführt wurden, verrät freilich der Kürschner nicht. Und ich möchte das nicht einmal für besonders wichtig halten, sondern möchte mich der Ansicht derer zuneigen, die da meinen, man kann ein sehr tüchtiger Dramaturg sein, ohne selbst als Dramatiker besonderes geleistet zu haben.

Auf die Zeit eines Carl Gutzkow an der Dresdener Hofbühne folgte diejenige eines Hofrat Pabst, der, als er auf den Dramaturgenstuhl berufen wurde, nichts weiter für die Unsterblichkeit gethan hatte, als ein tüchtiger Hauslehrer der Kinder eines Ministers gewesen zu sein. Und gleichwohl wissen alte Dresdener mancherlei Rühmliches von der dramaturgischen Thätigkeit dieses Herrn zu berichten, während der Dramaturg Carl Gutzkow bekanntlich viel und nicht einmal in allen Stücken mit Unrecht angefeindet wurde.

Ist der Dramaturg selbst ein starker Dramatiker, so wird dies eine zwiefache Folge haben. Er wird einerseits sich und seine Werke selbst in den Vordergrund der Bühne, auf deren Leitung er einen Einfluss hat, drängen, die Bühne mit seinen eigenen Werken überfluten, dann aber auch andererseits auf die anderen an der Bühne zur Aufführung gelangenden Werke, in der künstlerischen Richtung derselben, bewusst oder unbewusst einen Einfluss ausüben, sei er nun zum Guten oder Bösen.

Das erstere brauchte ja ein so grosser künstlerischer Fehler nicht zu sein. Dass die Dresdener Hofbühne unter dem Einflusse Carl Gutzkows, dessen Werken einen besonders grossen Raum im Repertoire anwies, wird man sicherlich als einen Verlust für die Kunst nicht bezeichnen können. Wenn einem grossen Talent die Gelegenheit geboten wird, im innigeren Konnex mit einer Bühne, sei es in der Stellung eines Dramaturgen, sich auszureifen, der Bühne technische Bedürfnisse und Erfordernisse näher kennen zu lernen, so wird ihm das sicherlich von Nutzen sein, und der Bühne wiederum wird es keinen Schaden bringen, ein starkes Eigentalent sich zu sichern, seine Werke für sich zu präoccupieren. Ein Dramaturg Gerhart Hauptmann, oder sei es auch Ludwig Fulda, wäre für jede Bühne ein Gewinn, wie auch die Dramaturgenstelle den Dichtern von Nutzen für ihr Talent wäre.

Dass aber bei einer Bühne, an der ein Gerhart Hauptmann Dramaturg ist, die Herren Blumenthal, Skowronnek, Moser usw. ausgespielt hätten, ist wahrscheinlich. Ja, es ist sogar anzunehmen, dass auch höher veranlagte Talente von einem solchen Dramaturgen künstlerisch beeinflusst würden.

Dies würde freilich alles nur der Fall sein, wenn der Dramaturg an einer Bühne diejenige Stellung einnimmt, die ihm gebührt, die Stellung eines eigentlichen litterarischen Beirats einer Bühne, eines geistigen Vermittlers zwischen der Dichtung und der Darstellung einerseits und der ersteren und dem Publikum andererseits.

So hat man sich zu Gutzkows Zeiten die Aufgabe eines Dramaturgen gedacht. Ausgehend von der Thatsache, dass die Poesie auf der Bühne sich nicht schrankenlos bewegen kann, sondern genau zu erwägen ist, wieviel der Phantasie des Zuschauers zugemutet werden darf, wie sie geweckt, gepflegt und genährt werden kann, sollte der Dramaturg an einer Bühne gleichsam der Anwalt des abwesenden Dichters und seines Werkes sein, seine Aufgabe sollte es sein, die vorliegende Dichtung in Einklang mit den theatralischen Erfordernissen zu bringen, seine praktischen Erfahrungen der Dichtung und dem Dichter nutzbar zu machen. Er muss daher auch die Dichtung dem darstellenden Personal näher zu bringen suchen, sei es durch Vorlesen der Werke, — wie es einer der

Vorgänger des Herrn Dr. Meyer, Ludwig Tieck, that — oder, falls ihm die künstlerische Begabung zum Vorlesen abgeht, durch eingehendes Besprechen und Erklären der Dichtung und ihrer Einzelheile und Figuren. Es soll nämlich ganz hervorragende Künstler geben, die oft unbewusst einen Charakter in der Darstellung treffen, ohne sich über denselben und sein Handeln klar zu sein. So müsste der Dramaturg gewissermassen eine geistige Verwaltung der an seiner Bühne zur Aufführung gelangenden Werke haben, und als ein derartiger Verwalter läge ihm dann auch ob, dem Publikum gegenüber die Dichtung zu vertreten, das Publikum mit der Kenntnis desjenigen vertraut zu machen, was ihm zur vollständigen und richtigen Würdigung des Werkes vor oder bei seiner Aufführung zu wissen vonnöten ist.

Die deutsche Bühnengeschichte weist zahlreiche Beispiele von Fällen auf, in denen bedeutende Werke bei ihren Erstaufführungen durchfielen, weil das Publikum nicht genügend vorbereitet auf die Dichtungen war. Dass Grillparzers „Weh dem der lügt" bei seiner Erstaufführung am 6. März 1838 in Wien durchfallen konnte, wird heute kaum jemand begreifen können. Laube erklärt es in seiner Grillparzer-Biographie. Er findet, dass Grillparzer in seinem Lustspiel eine dramatische Erzählung geschrieben habe, in der das ethische Nacheinander an Stelle des dramatischen Gegeneinander trat und dass das Stück darum abgelehnt worden sei. Die günstige Aufführung nach dem Tode des Dichters aber erklärt Laube aus der geänderten Stimmung des Publikums, das nunmehr über die dramatischen Gebrechen des Stückes hinwegsah und dessen geistvollen und charakteristischen Inhalt auf sich wirken liess. Alfred Klaar findet die Erklärung des Durchfalls des Grillparzerschen Stückes sogar direkt in der Thatsache, „dass das Stück neuartiges bot, das sich immer erst die Empfänglichkeit der Menschen erobern muss."

Garnicht selten finden Stücke bei ihren Wiederholungen viel freundlichere Aufnahme als bei ihren Erstaufführungen, weil die Zuschauer der Wiederholung bereits aus den Berichten der Zeitungen mit der Kenntnis ins Theater kommen, um was es sich in dem Werke handelt. So kann und soll aber auch der Dramaturg — gewiss nicht bei allen, aber doch bei vielen Stücken — die Zuschauer vorbereiten, bei historischen Dichtungen sie vertraut machen mit den Sitten des Landes und der Zeit, in der sie spielen, sie vorbereiten auf die Tendenz der Dichtung. Dem Dramaturgen stehen viele Organe hierzu zur Verfügung: Vornotizen in den Zeitungen, die Theaterzettel, die mir zu derartigen Mitteilungen weit geeigneter erscheinen, als zu Meldungen über Krankheiten und Beurlaubungen der Bühnenkünstler, ferner auch die Textbücher der Opern usw.

Freilich von dieser hehren und höheren Aufgabe eines Dramaturgen sind wir längst abgekommen. Einesteils sind viele dieser hier nur summarisch angedeuteten Obliegenheiten eines Dramaturgen in die Hände der Regisseure hinübergeglitten, und an der Dresdener Hofbühne wird dies um so erklärlicher und entschuldbarer sein, als ein Theodor Lobe, ein so litterarisch gebildeter, wie künstlerisch befähigter und bühnenkundiger Mann, an der Spitze der Regie steht. Der Dramaturg ist in den meisten Fällen nichts weiter als ein Sekretär der Bühne, dem die Vorprüfung der eingereichten Werke anheimgegeben ist. Gefällt ihm ein Werk, so giebt er es weiter an die Regisseure, die im Verein mit dem Leiter der Bühne über Annahme oder Ablehnung entscheiden. Ihm liegt dann noch die Korrespondenz und Verhandlung mit den Autoren über Änderungen, Streichungen und dergleichen ob, aber irgend welcher künstlerischer Einfluss ist dem Dramaturgen in der Regel versagt.

Freilich ist ja der Einfluss auch in diesen engen Grenzen seiner Obliegenheiten kein geringer. Manch einer selbst an der Leitung einer Bühne stehende Autor wird die Werke eines Hoftheaterdramaturgen mit besonderem Interesse lesen und aufführen, in der Erwartung, dass jener Dramaturg dafür auch seinen Werken ein bevorzugtes Interesse widme und sie den Regisseuren empfehle. Ohne hiermit irgend jemanden des Cliquenwesens anzuklagen, wäre das doch nur allzu erklärlich und menschlich. Man wird stets ein besonderes Interesse für den hegen, der uns freundlich gesinnt ist, und der Leser eines Stückes wird deshalb nicht von besonderen Vorurteilen, günstigen oder ungünstigen, frei sein, weil er Hoftheater-Dramaturg ist. Dass also jeder Dramaturg die Werke seiner

Freunde vor den Werken anderer an seiner Bühne anzubringen sucht, ist durchaus verzeihlich, sobald natürlich dieselben auf dem künstlerischen Niveau der Bühne stehen

Schon deshalb aber wird es von Vorteil sein, wenn der Dramaturg selbst kein schaffender Dichter ist, und insofern kann die Berufung eines Mannes, der noch nicht ein paar Dutzend Stücke auf seinem Gewissen hat, auf deren Aufführung er nun bei der Theaterleitung dringen würde, einen Vorwurf nicht verdienen.

Aber auch der geistige Einfluss eines Dramaturgen mit so eng begrenzten Befugnissen kann bei einigem guten Willen desselben ein grösserer werden. Allzusehr schielen die Bühnenleiter ausserhalb Berlins nach der Reichshauptstadt Der Dramaturg wohnt den interessanten Berliner Premieren bei, und wenn er dann noch die Stücke bereits bekannter Autoren hin und wieder liest, glaubt er sein Amt gewissenhaft ausgefüllt zu haben Der Anfänger unter den Autoren kann froh sein, wenn er auf den ersten Seiten seines eingereichten Stückes einige Anmerkungen findet, zum Zeichen der wirklich stattgehabten Prüfung Bis zum Schluss der Dichtung wird sich selten ein Dramaturg hindurcharbeiten.

Mit diesem Banne gegen die unbekannten Autoren muss an den Bühnen ausserhalb Berlins gebrochen werden. Die Bühnenleiter ausserhalb Berlins müssen sich den Mut der Initiative aneignen, sie müssen einsehen lernen, dass ein ehrlicher, frisch-frei-fröhlicher Durchfall keine Schande für eine Bühne bedeutet, wohl aber die Thatenlosigkeit einer Anstalt, welche berufen ist, die Kunst zu fördern.

Bemüht sich der Dramaturg einer Dresdener Hofbühne, in den Werken der unbekannten Autoren das Gute herauszufinden und einem jungen Bühnentalente die so schweren Wege zur Kunst bahnen zu helfen, gleichsam neue Talente zu entdecken, so hat er sich sicherlich ein Verdienst erworben, und auf diesem Wege kann der neue Dresdener Hoftheater-Dramaturg Dr. Wolfgang Alexander Meyer förderlich in seiner Stellung wirken, wenn ihm auch nicht der Einfluss und der Wirkungskreis geöffnet worden, die vor ihm ein Ludwig Tieck und Karl Gutzkow hatten.

Und noch ein Verdienst kann er sich leicht um die deutsche Litteratur erwerben: als geistiger Verwalter der Werke Verstorbener, indem er sie vor Verballhornungen schützt, wie sie beispielsweise Hebbels „Nibelungen" vor kurzem erfuhren. Wir machen dem Regisseur Herrn Erdmann durchaus keinen Vorwurf mit dieser Monierung Diese Verballhornungen, z. B. der Schluss der Dichtung, sind fast an allen deutschen Bühnen üblich Eine Bühne aber, die einen litterarisch gebildeten Dramaturgen zur Verfügung hat, kann sich wohl den Luxus leisten, einmal den Kleist, den Hebbel, den Grillparzer vor der Aufführung einer gründlichen Textkritik zu unterziehen.

Man sieht der Posten eines Hoftheater-Dramaturgen kann für die deutsche Litteratur eine Bedeutung haben, wenn nur der rechte Mann auf diesem Posten steht.

Die litterarischen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland.

Von Anton Berg

(Schluss.)

Sogar Goethe und Schiller haben sich trotz des Buches der Mme. Staël, das Rossel „la vibrante et riche préface de notre (franz.) moderne histoire littéraire" nennt, niemals Bürgerrecht in Frankreich erworben, obgleich „Monsieur Gille" bekanntlich Ehrenbürger Frankreichs war Es giebt dort zwar viele Menschen, die da glauben, dass man bei ihnen zu Lande das Verständnis Goethes in Erbpacht genommen habe. In der That sind die französischen Übersetzungen seiner Werke, besonders des „Faust", gute und schlechte, sehr zahlreich, und Blätter, wie früher der „Globe" und jetzt noch die „Revue des deux

mondes" haben sich ununterbrochen mit Goethe beschäftigt und sich gewiss auch manches Verdienst um ihn erworben. Aber das alles bekundet doch nur den Enthusiasmus einzelner, der Nation ist Goethe noch heute ein Fremder. Insofern sind Rossels Worte richtig: „après soixante ans et plus ni la curiosité, ni l'intérêt ont baissé autour de ce génie", die recht frei übersetzt ungefähr das ausdrücken, was Goethe in den Epigrammen aus Venedig sagt: „Frankreich möchte mich lesen." Mit Neugierde und Interesse ist es aber nicht gethan, die Liebe muss hinzukommen. Ich glaube, dass Sainte-Beuve richtig urteilt, wenn er in seinen „Nouveaux lundis" schreibt: „Goethe ist für uns immer ein Fremder, ein Halbunbekannter, eine Art majestätischen Rätsels, ein entfernter Jupiter Ammon in seinem Heiligtum geblieben, und alle Anstrengungen, die man gemacht hat, nicht um ihn zu popularisieren (denn das wird niemals möglich sein!), sondern um ihn unter uns zu naturalisieren, sind bisher nur zur Hälfte geglückt." Ohne damit aus einem einzelnen Ausspruch Kapital schlagen zu wollen, setze ich noch die Antwort Viktor Hugos hierher, die dieser einmal auf die Frage, ob er Goethe gelesen hat, gegeben hat: „Non, mais j'ai lu Schiller, et c'est la même chose."

Nun könnte man einwenden, dass der „Faust", von dem Hermann Grimm stolz sagt: „Dadurch, dass wir Faust und Gretchen besitzen, stehen die Deutschen in der Dichtkunst aller Zeiten und Nationen an erster Stelle", auch in Frankreich von altersher auserlesene Männer zur Übersetzung angeregt habe, und dass sich dadurch die Begeisterung der Franzosen für diese Dichtung dokumentiere. Und wirklich hat man sich seit langem in Frankreich bemüht, auf den verschiedensten Wegen den Berg zu erklimmen, so dass es sich vielleicht lohnen würde, die Geschichte des „Faust" in Frankreich, die Rossel natürlich nur relativ kurz behandeln konnte, einmal selbständig zu schildern. Es giebt etwa dreissig Übersetzungen des ersten Teiles, teils in Prosa, teils in Versen, teils beides gemischt, und die letzten Jahre erst haben uns wieder zwei neue gebracht, die von Sabatier, die einzige im Versmass des Originals, und die Pradezsche, grösstenteils in etwas schwerfälligen Alexandrinern verfasste, die „à deux grandes nations" gewidmet ist. Aber, wie schon bemerkt, zeugt das immer nur von der Begeisterung einzelner, und zudem kann man von keiner Übersetzung sagen, dass sie allen Ansprüchen genügt. Goethe hat an Gérard de Nerval, den relativ besten Übersetzer des Faust, einmal geschrieben: „Je ne me suis jamais si bien connu qu'en vous lisant." Man hat von diesem Worte in Frankreich viel Aufhebens gemacht. Gautier leistete sich den Satz: „Le Sphinx allemand a été deviné par l'Oedipe français." Man braucht durchaus nicht anzunehmen, dass Goethe dem Franzosen habe schmeicheln wollen, das war nicht seine Art; wahrscheinlicher ist, dass ihm wirklich in der Übersetzung manches, das er einst im Taumel jugendlicher Begeisterung, von einer inneren Stimme inspiriert, geschaffen hatte, nun klarer wieder vor Augen trat, aber man möge sich erinnern, dass derselbe Goethe einmal an Schiller schrieb: „Fahren Sie fort, mich mit meinen eigenen Werken bekannt zu machen."

Während die klassischen Meisterwerke der Franzosen durchweg gut übersetzt in Reclams Universalbibliothek enthalten sind, befindet sich in der dieser analogen, nur viel knapper angelegten Bibliothèque nationale eine ganz jämmerliche Übersetzung des Faust, so dass das Volk, für welches sie doch bestimmt ist, sich darnach nur einen sehr zweifelhaften Begriff von dem Werte der Dichtung machen kann. Man ist nicht berechtigt, zu behaupten, dass der Faust in Frankreich auch nur einigermassen populär geworden oder verstanden sei; ich glaube, die Zahlen der Verleger würden das am besten illustrieren. Das Sujet kennt man noch am ersten aus Gounods in musikalischer Beziehung gewiss schöner Oper, in deren Textbuch aber unter den Händen der Herren Barbier und Carré, die auch „Wilhelm Meister" auf dem Gewissen haben, das herrliche deutsche Gretchen zur allerliebsten Pariser Grisette herabgewürdigt ist. Dass der Faust in Frankreich niemals aufgeführt wurde, ist vielleicht kein Schade; ich bin mit vielen der Ansicht, dass sich die Tragödie zur Wiedergabe auf dem Theater überhaupt nicht eignet.

Die Franzosen würden den Faust, wie überhaupt die deutsche Litteratur, jedenfalls besser kennen und schätzen lernen und sich mehr dafür begeistern, wenn sie, anstatt sich mit Übersetzungen zu begnügen, zum Quell hinabsteigen und unsere Dichter im

Urtext lesen würden. Ein Werk in der Übersetzung lesen, sagt Calderon irgendwo, sei dasselbe, wie einen Teppich von der Rückseite betrachten. Aber wer kann denn Deutsch in Frankreich, oder wer versteht so viel, um z. B. den „Faust“ im Original zu lesen? Es werden herzlich wenige sein. Wohl hat man nach der „Année terrible“, in erster Linie natürlich durch praktische Gründe geleitet, das Deutsche als Schulsprache in Frankreich eingeführt, aber allzu viel scheint das nicht genützt zu haben. In seinem vor zwei Jahren erschienenen interessanten, wenn auch mit Vorsicht zu behandelndem Buche „Lettres d'un étudiant français en Allemagne“, sagt Jean Breton: „Toute l'Allemagne apprend toujours le français avec le plus grand soin. Si je n'ai pas rencontré beaucoup d'étudiants qui le parlent couramment, je n'en ai pas rencontré un seul qui ne le puisse lire.“ Und Rossel, der diese Stelle citiert, setzt hinzu, indem er Frankreich zum Vergleich heranzieht: „Quand tous les étudiants seront ils capables d'y lire l'allemand si non de le parler?“ Hiermit komme ich zu einer Bemerkung, die sich uns beim Rosselschen Buch wieder aufdrängt und notwendig hervorgehoben werden muss: während bei uns von jeher die französischen Meisterwerke in der Ursprache gelesen wurden, also unverfälscht und rein über die Grenze drangen und auf uns einwirkten, kannte man die deutschen in Frankreich zumeist nur aus Übersetzungen, manchmal guten, sehr häufig aber schlechten, die das Original oft nur teilweise, oft entstellt und verzerrt wiedergaben. Besonders häufig auch modelte man es um, wie viele Beispiele zeigen, um dem Geschmack der Franzosen damit gerecht zu werden, so dass die Wirkung natürlich nicht selten ins gerade Gegenteil verkehrt wurde.

Wie steht es nun heutigen Tages um das litterarische Verhältnis zwischen den beiden Nationen? Es ist kein Zweifel, dass Frankreich noch jetzt in dieser Beziehung einen nachhaltigen Einfluss auf uns ausübt, ob zu unserem Heile und Nutzen, möge dahingestellt bleiben. Rossel meint es zwar, er ist der Ansicht, dass neben dem Zolaschen auch der skandinavische und russische Dünger fruchtbringend für das Feld unserer Litteratur gewesen ist. Dagegen ist die Einwirkung der deutschen Litteratur auf Frankreich immer noch recht minimal. Mag Rossel das zum Teil dem zuschreiben, dass es mit unserer Litteratur seit der Begründung des Kaiserreiches rapide bergab geht, dass „produit d'une fusion prématurée peut être et violente, l'Allemagne impériale a l'air d'un corps sans âme“ — das sind Dinge, über die sich streiten oder über die sich auch nicht streiten lässt. Ich glaube, dass er sein Urteil über unseren Geschmack (S. 486) doch ein wenig anders fassen würde, wenn er den Enthusiasmus gesehen hätte, mit welchem Wildenbruchs neuestes Drama in Deutschland begrüsst worden ist, und ich glaube, er würde die zwei oder drei namhaften Romanschriftsteller und Erzähler der neueren Zeit, die er bei uns vergeblich sucht, ohne Mühe in seiner engeren Heimat finden. Nein, der Hauptgrund ist vielmehr, dass man sich in Frankreich dem deutschen Wesen nach dem Kriege mehr noch als während der voraufgegangenen Jahrzehnte der Gleichgültigkeit geflissentlich verschliesst und dass die beiden Provinzen leider auch in dieser Beziehung trennend zwischen uns liegen. Dass man in Frankreich den Chauvinismus, obgleich Rossel dies entschieden bestreitet, auch in die Kunst hineinträgt, davon hat Richard Wagners Aufnahme in Paris ein laut sprechendes Beispiel gegeben.

Worin ist nun aber der Grund zu suchen, weshalb der wechselseitige Einfluss der Litteraturen beider Völker ein so auffallend verschiedenartiger gewesen ist? Steht unsere Litteratur der französischen so weit nach? Wohl kaum, wenn sie auch später zur eigentlichen Reife gedieh. Neben diesem letzteren Umstande ist der Hauptgrund dafür in unserem Wesen zu suchen, das wieder durch unsere politische Lage im Herzen Europas mitbestimmt wurde. Wir Deutschen sind nun einmal kosmopolitisch veranlagt, darin beruht gewiss in vieler Beziehung unsere Schwäche. Auf unserem Boden sind die grössten Kriege des Jahrtausends ausgefochten worden, unsere Erde hat das Blut so vieler Nationen immer vermischt mit dem unsrigen getrunken, und wie oft hat das deutsche Volk seine Knochen zu Markte getragen für Dinge, die es im Grunde so wenig angingen wie ein Hosenknopf. Und auch in der Litteratur ist die Einwirkung des Auslandes wahrlich nicht immer günstig für Deutschland gewesen. Aber wer wollte andererseits bestreiten, dass in unserem Kosmopolitismus auch ein gut Stück unserer Kraft beruht?

Wir haben das Gute anderer Nationen zu benutzen und in uns aufzunehmen verstanden und haben den Honig aus den Blüten fremder Dichter gesogen und doch immer noch wieder die Kraft gewonnen, fremdes Wesen auf die Dauer nicht Herr über uns werden zu lassen, wenn es auch manchmal schien, als wollte unsere nationale Eigenart für immer im fremden Strome untergehen. Das Goethesche Wort „Eine jede Litteratur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie sich nicht an fremden Quellen erfrischt", wir haben es beachtet. Weit weniger dagegen Frankreich, das, politisch und geistig früher geeint, sich von jeher in dem stolzen Bewusstsein, der eigentliche Träger wahrer Kultur zu sein, weit mehr fremden Einflüssen verschloss. Freilich ist darin jetzt eine Wandelung erfolgt. Doch wenn Frankreich in letzter Zeit wie in politischer, so auch in litterarischer Beziehung die Arme und Herzen den Slaven öffnet, so möge es darüber die „blonde Germanie" nicht vergessen. Es kann deutschen Geisteslebens, deutscher Kunst noch viel gebrauchen. Renan hat einmal gesagt: „Il semble que la race gauloise ait besoin pour produire tout ce qui est en elle d'être de temps en temps fecondée par la race germanique", es giebt aber viele, die darüber noch hinausgehen und in dem engen geistigen Anschluss an die germanische eine Lebensbedingung für die romanische Rasse erblicken. Wohl ist es ein stolzes Wort: „Es muss am deutschen Wesen dereinst die Welt genesen." Und doch könnte es noch einmal in Erfüllung gehen.

Ob Rossel gut daran that, sein Werk scharf in die beiden erwähnten Hälften zu scheiden, mag dahingestellt bleiben. Die Einwirkungen der beiden Litteraturen erscheinen so oft als wechselseitige, einander bedingende, dass man die Frage aufwerfen kann, ob ihre Darstellung nicht durch die gewählte Form gelitten habe. Die historische Klarheit hat indessen unzweifelhaft dadurch gewonnen, und das ist wertvoll, weil Rossels Buch zugleich ein ausgezeichnetes Quellenwerk ist. Es würde sich empfehlen, bei einer neuen Auflage das Register wesentlich zu erweitern und auch auf die Titel auszudehnen, ausserdem aber eine eingehende Biographie beizufügen, die hier besonders am Platze wäre. Durch immensen Fleiss hat Rossel ein Werk geschaffen, das dem Forscher eine feste Grundlage für Specialstudien bietet, jedem Litteraturfreund aber zu einer Quelle reicher Anregung wird. Sein Buch zeugt von neuem lebendig davon, dass es etwas giebt, das über die gestreiften Pfähle hinweg die Völker die Bruderhand sich bieten heisst: die Kunst. Möge es reiche Früchte tragen!

Leipziger Kunstwoche.

Neues Theater (11. Februar): „Kaiser Heinrich", Tragödie in 5 Akten von Ernst von Wildenbruch. Dem „König Heinrich" folgte in unserem Stadttheater nunmehr auch der zweite Teil der Wildenbruchschen Tragödie „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", zweiter Teil „Kaiser Heinrich". Die dramatisch bewegte Handlung, der Reichtum an lebendigen und stimmungsvollen Bildern, die grossen Volks- und Massenscenen, wie die auch in diesem Wildenbruchschen Werke immer wieder zu bewundernde Schönheit der poetischen Diktion verfehlten nicht, auf das zahlreich erschienene Publikum einen tiefgehenden Eindruck zu machen. Wenn „Kaiser Heinrich" auch nicht, etwa in dem Sinne, wie Shakespeares Königsdramen, Anspruch auf streng historische Treue erheben kann, so ist das Stück doch als eine wertvolle Bereicherung unserer Litteratur und unserer Schauspielbühnen anzusehen. Auch hier in Leipzig hat die Novität beim Publikum die gleiche verdiente Aufmerksamkeit und Würdigung gefunden, die ihr bei ihrer Erstaufführung am 2. Dezember vorigen Jahres im Berliner Theater und bei zahlreichen anderen Aufführungen, die in dieser kurzen Frist an Hoftheatern wie Bühnen der Provinz stattgefunden haben, zuteil geworden ist. Die Regie des Herrn Adler bewährt sich von Fall zu Fall besser. Scenisch wie dekorativ war diesmal alles mit einer Sorgfalt und Akkuratesse vorbereitet, die höchstes Lob verdient, und überall die sichere unermüdliche Hand eines umsichtigen, vollkommen über seiner Aufgabe stehenden Regisseurs verriet. Die Darstellung war im ganzen gut. Die Herren Taeger, Otto, Hänseler und Frl. Mancke machten sich als Träger der Hauptrollen um den guten Erfolg verdient. Das Publikum rief die Darsteller nach sämtlichen Aktschlüssen mehrfach hervor und gab seinen Beifall auch für das Werk gewissermassen deutlich zu erkennen. Eine eingehende Besprechung des Stückes aus der geschätzten Feder unseres Mitarbeiters, des Herrn Paul Alexander Wolff, wird das nächste Heft enthalten. C. A.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Im VII. Philharmonischen Konzert wirkten als Solisten mit: Herr Edouard Risler, der Beethovens G dur-Konzert mit den Kadenzen H. v. Bülows vortrug, und Frau Ernestine Heink Schumann, die ausser einer Arie aus „Titus" vier interessante Lieder von Herm. Behn (Gedichte Konr. Ferd. Meyers) sang. Die Novität des Abends bildete Smetanas symphonische Dichtung „Vyšehrad", den Schluss Schuberts C dur-Symphonie.

— Die Professoren Jos. Joachim, H. Barth und die Sängerin Frl. Selma Thomas veranstalteten in der Philharmonie ein Konzert zu wohlthätigem Zwecke.

— Die Pianistin Frl. Clara Krause und die Sängerin Frl. Lulu Heynsen vereinigten sich zu einem wenig genussreichen Konzert. Erstere versündigte sich u. a. mit ihren recht bescheidenen Mitteln an Rubinsteins D moll-Konzert, das ohne jede Bravour zutage kam, letztere ist im Besitz einer unausgeglichenen Stimme, deren Mittellage klanglos und deren Tiefe hart ist. Sie sang einen neuen Liedercyklus mit Orchesterbegleitung von R. Buck, genannt „Asteroïden". — Dieser Cyklus verdient Beachtung, denn er verrät Begabung und Phantasienreichtum des Komponisten. Die Instrumentation imponierte mir weniger.

— Adalbert Gülzow zeigte sich als ein vortrefflicher Violinist, bei dem ich nur in der Bachschen Chaconne, die er technisch vollendet vortrug, einen etwas weicheren Klang vermisste. Im gleichen Konzert spielte Frl. Marg. Liebig in nervöser Unruhe Klavier und legte eine unerquickliche Auffassung an den Tag.

— Eine sympathische junge Sängerin ist Frl. Charlotte Taubert, die Enkelin des verstorbenen Hofkapellmeisters Wilh. Taubert. Ihre umfangreiche, wohlklingende Sopranstimme und ihr lebendiger, seelenvoller Vortrag haben mir ausnehmend gefallen. Bei dem in diesem Konzert mitwirkenden Kgl. Kammervirtuosen Felix Meyer habe ich mich über die glänzende Technik gefreut, mit der er Wieniawskis Faust-Fantasie vortrug.

— „Schubert" war natürlich in diesen Tagen die Losung. Sein Andenken feierten: Die Kgl. Kapelle mit Orchesterwerken, Eugen Gura, Amalie Joachim und die Geschwister von Asten mit Schubert-Lieder-Abenden, der Philharmonische Chor unter Siegfr. Ochs, die Berliner Liedertafel, das Orchester des Konzerthauses und das Klindworth Scharwenka-Konservatorium durch Schubert Abende, das Joachim Quartett und die „Böhmen" durch das D moll Quartett usw. Es würde zu weit führen, über alle diese zu berichten.

Baden-Baden. Das fünfte Symphonie-Konzert des städtischen Kur Orchesters im Theater unter Direktion von Herrn Kapellmeister Paul Hein enthielt in seinem Programm die Symphonie in C moll (zum erstenmale) von Joh. Brahms und die Symphonie fantastique von H. Berlioz.

Frankfurt a. M. Der Cäcilienverein veranstaltete mit Heinrich Vogel in der Titelrolle eine ausgezeichnete Aufführung von Händels Samson. Im Raff Konservatorium fand eine würdige Schubert Feier statt, desgleichen gab die Museums-Gesellschaft mit dem Sängerchor des Lehrervereins einen Schubert-Abend, der glänzend ausfiel.

Linz [illegible]

Mainz [illegible]

Wiesbaden [illegible]

Paris [illegible]

[illegible]

[illegible]

Theater [illegible]

Frankfurt a. M. [illegible]

Karlsruhe [illegible]

von [illegible] Bearbeitung für die Bühne [illegible] die Oper [illegible] [illegible] Handlung. [illegible]

[illegible]

[illegible]

Karlsruhe. [illegible]

Karlsruhe. [illegible]

München. [illegible] [illegible]ksoper“ am Münchener Volkstheater wird am 10. April d. Js. [illegible] durch die Hofoper für die Dauer allzu sehr beschränkt wird.

Mainz. [illegible] angemessbar. Pflicht der Reg[illegible] wäre es gewesen, die Unklarheit [illegible]

Wiesbaden. [illegible]

Wien. [illegible] hat eine neue Operette [illegible] Text von den [illegible] und [illegible] Musik von [illegible] zur Aufführung am [illegible] angenommen. [illegible]

[illegible]

Paris. [illegible] Zola [illegible] Zola hat seine [illegible]

[illegible] **Philadelphia** [illegible] Wagner [illegible] Tannhäuser [illegible] Carmen [illegible] New-York über. [illegible]

Theater. Schauspiel.

[illegible] im Verlage von [illegible] in **Leipzig** erschienene Drama [illegible] von Hermann [illegible] zur Aufführung [illegible]

Wiesbaden. [illegible]

Das Kgl. Schauspiel [illegible] Gerhart Hauptmanns.

Friedrich Mitterwurzer, der grösste deutsche Schauspieler der Gegenwart, ist in Wien plötzlich verstorben.

Die Musikalische Gesellschaft in Köln vermittelte uns die Bekanntschaft eines Pianisten von bedeutenden Anlagen und ansehnlichem Können. **Anton Förster**, ein Schüler Prof. Krause's in Leipzig, spielte das Es-dur Konzert von Liszt mit fortreissendem Schwunge, pikanter Vortragsweise, die gelegentlich die Grenzen der Schattierungen zu weit zieht und von den Misch- und Übergangsfarben noch zu wenig Gebrauch macht, aber in jedem Moment fesselte, und mit einer auf der Höhe des Werkes stehenden Technik.

Der spanische Dichter **Gutierrez de Alba** ist im Alter von 76 Jahren in Alcala bei Sevilla gestorben. Das berühmteste von seinen zahlreichen Werken ist das andalusische Drama „Diego Corrientes“.

Carl Grammann, der, wie zur Richtigstellung mitgeteilt sei, erst seit 1885 in Dresden gelebt hat und kurz vor vollendetem 54. Lebensjahre gestorben ist, hat den „Dr. Nachr.“ zufolge eine grosse zweiaktige Oper fertig hinterlassen. Sie betitelt „Der Gettatore“ (Unheilbringer), das Textbuch rührt von C. Irrgang her.

In Karlsruhe kursiert das Gerücht, der Intendant des Hoftheaters, Dr. **Bürklin**, werde in Kürze zurücktreten. Als sein Nachfolger wird Kammerherr von Chelius genannt.

Gegenwärtig gastiert im Théâtre de la Monnaie in Brüssel, welches nach der Pariser Oper als die hervorragendste Musikbühne der französischen Sprachwelt gilt, die in Deutschland bekannte Wagnersängerin **Marie Brema** in einer Reihe von Rollen, welche allabendlich eine grosse Zugkraft ausüben und der Künstlerin stürmischen Beifall eintragen. Sie begann ihr Gastspiel mit der Rolle der Ortrud in „Lohengrin“, die sie in deutscher Sprache sang, und setzte es sodann mit der Rolle der Delila in der Oper „Samson und Delila“ von Camille Saint-Saëns fort.

Herr **Afferni**, ein talentvoller, in Leipziger Musikkreisen nicht unbekannter Komponist, brachte dieser Tage seine Erstlingsoper „Pfarrkind an der Donau“ am Stadttheater zu Annaberg zur ersten Aufführung. Das Werk fand bei Publikum wie Presse eine sehr warme und herzliche Aufnahme.

Herr **Anthes** gastierte dieser Tage in Breslau neben Frau Moran-Olden als „Siegmund“ in der „Walküre“ mit ganz ausserordentlichem Erfolge.

Herr **Wiecke** gastierte vorige Woche in Hauptmanns „Einsame Menschen“ und als „Tasso“ am Hoftheater zu Weimar.

Herr **Paul Knüpfer** ist von Frau Cosima Wagner aufgefordert worden, bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen die Partie des Gurnemanz zu singen.

Herr **Franz Betz** ist, wie aus Berlin verlautet, nunmehr doch aus dem Verband der Königl. Hofoper ausgeschieden.

Frau **Moran-Olden** feierte vergangene Woche in Halle als „Fides“, „Norma“ und „Jüdin“ [illegible] Triumphe.

Über Frau **Ada Adinys** Gastspiel in Bukarest schreibt der „Figaro“: „Mme Ada Adiny remporte en ce moment de brillantes succès à Bukarest. Notre grande tragédienne lyrique a déjà donné [illegible] représentations consécutives à l'Opéra nationale et elle s'est produite dans [illegible] rôles différents devant des salles archicombles. À la fin du spectacle les étudiants accompagnent Mme Adiny jusqu'à son hôtel en poussant de frénétiques vivats en l'honneur de la grande cantatrice.“

Der Bassist Herr **Paul Greef** vom Frankfurter Opernhaus ist aufgefordert worden, diesen Sommer in Bayreuth den Gurnemanz und den Hagen zu singen.

Generalmusikdirektor **Steinbach** in Meiningen hat einen Ruf nach Madrid erhalten, um dort eine Reihe von Konzerten zu dirigieren. Er wird sich am 15. Februar dorthin begeben. Es sollen in erster Linie Werke deutscher Meister zur Aufführung gelangen.

Frau **Louise Ehrenstein** hat von der Direktion der Hofoper telegraphisch eine vierzehntägige Verlängerung des Urlaubs erhalten. Die Künstlerin will, wenn ihrem Gesuche stattgegeben wird, sich in den bevorstehenden achten und letzten Auftreten als Brünnhilde [illegible] „Götterdämmerung“ in der Mailänder Scala auf dringenden Wunsch der [illegible] und des Komponisten [illegible] in der Oper des letzteren, „André Chénier“, [illegible] die Partie der Maddalena singen.

Frau **Eleonora Duse** wird, wie schon gemeldet, im neuen Kgl. Operntheater zu Berlin Montag, den 1. Februar, ein einmaliges Gastspiel mit ihrer Gesellschaft veranstalten. Die Vorstellung findet zum Besten des Musikalischen Frauenvereins zur Unterstützung der Witwen und Waisen armer Musiker statt.

Adolph Sonnenthal wird einer Einladung in der Grillparzer-Gesellschaft eine Novelle von Ferdinand v. Saar „Die Steinklopfer“ lesen.

Konrad Telmann, der bekannte [illegible] Romanschriftsteller, ist nach langem Siechtum am Sonntag in Rom einem Schlaganfall im Alter von nur 42 Jahren erlegen. Seit [illegible] der Verstorbene in [illegible].

Der in Plauen wohlbekannte Theaterdirektor **Mengthaler** hat nunmehr endgültig die Leitung des neuen Theaters in München aufgeben müssen. Er verlangt jetzt 10000 Mark

Entschädigung und 10000 Mark, die er bei Eröffnung hergegeben hat. Der Beklagte ist der Kommerzienrat Haenle in München.

Nachdem jüngst die Sängerin Frau **Moran-Olden** einen Konkurs mit etlichen Hunderttausenden gemacht, hat jetzt der Hofopernsänger **Bertram** gleichfalls den Konkurs angesagt.

Einige Blätter brachten kürzlich die Nachricht, Kammersänger **Franz Betz** werde in diesem Jahre von seiner Bühnenthätigkeit zurücktreten. Die Nachricht ist, wie es scheint, falsch; wenigstens ist der Generalintendantur der kgl. Schauspiele von solch einem Rücktritt nichts bekannt. Der Vertrag des Herrn Betz umfasst dem „Börs. Kur.“ zufolge keinen bestimmten Zeitraum. So lange der treffliche Künstler sich schaffenskräftig fühlt und schaffensfroh, so lange gehört er der Berliner Oper an. Die Absicht, sich von der Bühne zurückzuziehen, hat Herr Betz, der sich noch sehr munter fühlt, nicht zu erkennen gegeben.

Herr Kapellmeister **Weingartner** wird demnächst in München auftreten — nicht als Konzertdirigent, sondern als Redner. Er wird in einem zum Besten der Schriftsteller-Pensionsanstalt vorbereiteten Vortrags-Cyklus über „Die Symphonie nach Beethoven“ sprechen. Denselben Vortrag wird Herr Kapellmeister Weingartner vorher im Verein „Berliner Presse“ halten. In demselben Vortrags-Cyklus wird Josef Kainz in München als Recitator auftreten.

Man erinnert sich, dass der „Gaulois“ ein Interview mit dem Karlsruher Hofkapellmeister **Felix Mottl** veröffentlichte, wonach dieser gesagt haben sollte, dass es mit der deutschen Musik aus sei, dass eine musikalische Bewegung nur noch in Frankreich zu erkennen sei und dass „der wahre künstlerische Sinn“ nur in Frankreich wohne. Als Verfasser des Interviews zeichnete Herr Marcel Hutin. Dieser phantasiebegabte Mann hatte den Hofkapellmeister, der aus der Konzertprobe kam, vor der Thüre des „Chatelet“ angesprochen und ihm einige Bemerkungen über die französische Musik entrissen. Daraus hatte er dem „Gaulois“ dann jenes Interview zurechtgemacht.

Das erfolgreiche Gastspiel der Frau **Johanna Buska** als „offizielle Frau“ im Karl-Theater wird wahrscheinlich zur Folge haben, dass die den Wienern so sympathische Künstlerin nächster Zeit abermals an derselben Bühne gastieren wird. Es schweben zur Stunde Unterhandlungen, um Frau Buska für ein neues Gastspiel zu gewinnen. Dieses soll Sardous „Fedora“, „Die zweite Frau“ von Pinero und „Die blonde Kathrein“ von Richard Voss umfassen.

Aus Wien wird berichtet: Direktor **Jahn** ist von seiner Reise nach Deutschland zurückgekehrt und hat seine Thätigkeit wieder aufgenommen. Für das Programm der Saison 1897—98 wird die kurze Reise des Direktors möglicherweise insofern von Bedeutung sein, als das Musikdrama „Odysseus' Heimkehr“, der Bungertschen Tetralogie dritter Teil, das gegenwärtig in Dresden eine seltene Anziehungskraft ausübt, im Hofoperntheater zur Aufführung gelangen dürfte, vorausgesetzt, dass der Autor der Tetralogie, Herr Bungert, von seiner beispielsweise nach Berlin gestellten Bedingung ablässt, derzufolge sämtliche vier Musikdramen zu erwerben wären. So streng ist seinerzeit selbst Richard Wagner nicht vorgegangen, der bekanntlich aus seinem Nibelungen-Cyklus die einzelnen Abende bedingungslos auswählen liess.

Wagners Todestag wurde an etwa 30 deutschen Bühnen festlich begangen. Ausser Rienzi waren sämtliche Werke vertreten, darunter „Meistersinger“ und „Holländer“ an je 6 Theatern, „Tristan und Isolde“ an je 3 usw. Die Direktion Cabisius in Magdeburg feierte das Gedächtnis des Meisters von Bayreuth durch eine Aufführung der „Fledermaus“ mit Frl. Wrada als Gast.

— Friedrich Haase veröffentlicht in der „Deutschen Bühnengenossenschaft“ einen Brief des Berliner Hofschauspielers Karl Seydelmann, der s. Z. sich entrüstet über die für jetzige Verhältnisse geradezu harmlose Komödie „Der Vicomte von Letorières“ und deren Aufführung auf der Kgl. Bühne zu Berlin ausspricht, indem er betont, ein solches Werk gehöre in den „schmutzigsten Winkel“. Mit Recht bemerkt dazu das Blatt, was wohl Seydelmann zu manchen jetzt in Berlin anstandslos aufgeführten Stücken sagen würde, gegen die der „Vicomte von Letorières“ im Punkte der Sittenverderbnis der reine Waisenknabe ist.

— Das Orchester des Stadttheaters zu Magdeburg soll demnächst in ein städtisches Konzertorchester umgewandelt werden und zwar auf wiederholtes Ansuchen der finanziell ziemlich traurig gestellten Orchestermitglieder, denen der Magistrat nunmehr Gehör geben will. Nach einem Entwurf des Musikdirektors Herrn Fritz Kauffmann soll die Kapelle auf 49 Mann verstärkt werden und wird auch die Veranstaltung grösserer Konzerte zur Hebung des ganzen Magdeburger Musiklebens geplant. Es sollen jährlich sechs Konzerte vornehmsten Charakters und deren zehn bis zwölf von populärerem Gepräge stattfinden. Dem Theaterdirektor steht die Kapelle gegen eine monatliche Pachtsumme von 400 Mark, wie bisher, zur Verfügung.

— Kuriosum. An einem unserer grösseren Hoftheater wurden unlängst bei Räumung der Garderobe des dortigen stimmgewaltigen Baritonisten 78 leere Champagnerflaschen aufgefunden. (Wo mag das gewesen sein? Anm. d. Red.)

— Aus Athen schreibt man: „In der letzten Sitzung des Deutschen archäologischen Instituts in Athen hielt der griechische Gelehrte Svoronos einen interessanten Vortrag über altgriechische Theaterbillets. Bereits vor einiger Zeit ist in Athen und hauptsächlich in Piräus eine beträchtliche Anzahl von Metallplättchen aufgefunden worden, die man bisher als sogenannte „Symbole“ bezeichnete. Der genannte Gelehrte weist nun in überzeugender Weise nach, dass dieselben nichts weiter als Eintrittskarten zu den Theatern und zwar speciell zu dem Dionysos-Theater aus der Zeit des Redners und Staatsmannes Lykurgos (ca. 320 v. Chr.) sind. Die Plättchen zeigen entweder einen nach links ge-

wendeten Kopf der Athena (im Gegensatz zu den Münzen, wo der Kopf nach rechts gekehrt ist) oder den Kopf eines Löwen oder Buchstaben des Alphabets, seien es einfache, doppelte oder dreifache. Die Ordnung, die der erwähnte Staatsmann Lykurgos auf allen Gebieten des staatlichen Lebens einführte, erstreckte sich also auch auf die Theaterbilletts, die ältesten ihrer Art, die wir besitzen.

— Eine zweite, vermehrte und mit Nachträgen versehene Auflage der bekannten, mit zahlreichen Porträts versehenen „Ibsen-Biographie" von Henrik Jäger, deutsch von Heinrich Zschalig, wird demnächst im Verlage von Heinrich Minden ausgegeben. Für denselben Verlag befindet sich ein neues Werk von Fritz Mauthner unter der Presse, betitelt „Der steinerne Riese", eine fast wahre Geschichte.

— Zu Ehren des Schriftstellers Frhrn. Ernst v. Wolzogen aus München, der vor kurzem in Baden Baden, Pforzheim und Karlsruhe einige seiner neuesten Werke öffentlich recitiert hat und auch in den letzten Tagen noch in unserer Stadt verweilte, veranstaltete der Karlsruher Schriftsteller- und Journalistenverein am Samstag Abend eine zwanglose Zusammenkunft, die sich eines guten Besuches seitens der Vereinsmitglieder und Gäste zu erfreuen hatte.

— Der Verlag von Bartholf Senff in Leipzig hat Franz Schuberts hundertsten Geburtstag durch die Neuherausgabe eines Klavierauszuges mit Text seiner einaktigen Oper „Die Verschworenen" („Der häusliche Krieg") geehrt.

☞ Der heutigen Nummer unserer Zeitschrift liegt ein Prospekt (Werke von Robert Kahn) der Firma F. E. C. Leuckart bei.

Aus den Urteilen der Presse

über

Chamberlain, Richard Wagner.*)

Über Land und Meer sagt

Chamberlain gebührt das Verdienst, in knapper, lichtvoller, für jeden Gebildeten anziehenden Weise die „Summe" von Richard Wagner gezogen zu haben.

Der **Kunstwart** sagt.

. . . Ein geistvolles und gedankenreiches Buch.

Die **Hamburger Nachrichten** sagen

Chamberlains Buch ist das Werk eines Philosophen, der Wagner auf den Pfaden des tiefsten Denkens gefolgt ist, der mit durchdringendem Verständnis die künstlerische und menschliche Gesamterscheinung Wagners umfasst.

Die **Schweizerische Musikzeitung** sagt:

. . . Ein Werk von geradezu epochemachender Bedeutung

Daheim sagt.

Chamberlains Werk ist nicht nur eine Zierde der Wagner-Litteratur, sondern des musikalischen Schriftthums überhaupt, in der Fülle seiner äusseren Vorzüge allein steht es **beispiellos** da

Das **Magazin für Litteratur** sagt:

Chamberlains Wagnerbuch ist eine That, die ihm zu dauerndem Ruhme und dem deutschen Volke zu dauernder Freude gereichen wird.

Das **Litterarische Centralblatt** sagt

Nur einem Manne, in welchem hervorragende Eigenschaften, Schärfe des Geistes, Lebendigkeit der Empfindung und Kraft des Charakters verbunden wirksam sind, konnte es möglich sein, ein Bild von so plastischer Deutlichkeit, von so starker Farbe, von so sicherer Durchbildung aller Details auszuführen

Die **Neue Deutsche Rundschau** sagt

Die Ausstattung ist infolge der mannigfachen archivarischen Zuwendungen eine **konkurrenzlose** geworden.

Die **Tägliche Rundschau** sagt

Dank der geradezu verschwenderisch reichen Ausstattung mit Bildnissen, Schrift- und Notenbeilagen und sonstigen Illustrationen ist das Buch zugleich ein Pracht und Geschenkwerk ersten Ranges.

Die **Bayreuther Blätter** sagen

Die Kenntnis dieses Buches ist eine **Notwendigkeit.**

*) Ein stattlicher Band in 4° — 400 Seiten mit zahlreichen Porträts, Facsimiles, Illustrationen und Beilagen. München, Verlagsanstalt Bruckmann. Preis broschiert 24 — Mk., in Leder geb. 30. Mk

1896/97. III. Jahrgang. Heft 22.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C · W

Leipzig

CONSTANTIN WILD's VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Catharina Ziendars.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Dresden, Blasewitzerstr. 36.

Emile Saur...
London, N.-W.
4 Loudoun Road
St. John's Wood

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 28...

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 122.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 10.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister der
Kaim-Konzerte
München.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran
München, Giselastr. ...

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Alte Mainzergasse 41.
Konz.-Vertr.: Südd. Konzert-direktion, München.

Ludwig Laubœck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr.

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin.
Frankfurt a. M., ...
Vertreter: H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Violoncellist
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Speziallehrer für Gesang
Unterricht in Klavier und Musik-Theorie.
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoir aller modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kleiststrasse 6. III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Schenkendorfstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
144, longue rue d'Argile

Dr. Victor Schweizer
Leipzig
Hospitalstr. 23 I.

Emma Sperl...
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Dörrienstr...

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie der Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 25.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Gen...
Komponist und Pianist
erbittet Offerten zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse ...

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und Gesanglehrerin
Leipzig, ...

Fritz Spahr
Violinvirtuos
Leipzig, Johannisplatz 12, III.

Louise Ottermann
Sopran. Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden-A., ...
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, ...

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Nürnbergerstrasse 40.

Mathilde Vae...
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: ...
Schöneberg

Luise Geller
Alt und Mezzosopran ... per
Konzert ..., Oratorien
Magdeburg, Moltkestr. 7
Konz.-Vertr.: Eugen Stern, Berlin W., ...

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, ...

Antonie Bloc...
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
...

Anna Stephan
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
Konz.-Vertr.: ...

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt und Mezzosopran
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin ...
Frankfurt a. M., ...

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 12, II.
Partiturstudium
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse ...

Johannes Cott...
Hofsänger ...
Altenburg S.-A.
Querstr. 21.

Frau Dr. Paula Gierke.
W. Berlin W., Potsdamer Str. 122c, Gartenhaus III.

Amelie Gmür-Harloff
Weimar,
Grundstedterstr. ...
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Sopran. Konzert- u. Kirchensängerin ...
Berlin W.,
Neue Winterfeldstr. ... II
Konz.-Vertr.: Eugen Stern,
Berlin W., Magdeburgerstr. ...

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran ...
Leipzig, Kaiser Wilhelmstr. 5 part.

Elisabeth Pale...
Konzertsängerin
Wiesbaden, ...
Vertr.: Eugen Stern

Leipzig, den 27. Februar.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½—12½ Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,— für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig Telephon Amt I, No. 4975.

Heft 22.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ **Zur gefl. Beachtung!** Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste“.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Neues Theater (14. Februar). „Die Afrikanerin“. Bei gutbesetztem Hause ging vorletzten Sonntag Meyerbeers Spektakeloper „Die Afrikanerin“ in Scene. Die Selika sang erstmalig unsere demnächst von hier scheidende Primadonna Frau Kaschowska. Ihre Gesamtleistung hinterliess diesmal erfreulicherweise einen recht guten Eindruck. Die Stimme klang freier und müheloser in der Höhe denn je, die Darstellung war wohl gelungen, vornehm und in mässigen Schranken gehalten und die Erscheinung dem Bilde, welches man sich von der hindostanischen Königin machen kann, vollauf entsprechend. Besondere Höhepunkte der schönen Leistung waren das im ausdrucksvollen Piano vorgetragene Schlummerlied, die grosse Duettscene mit Vasco im vierten Akte und der Schlussauftritt unter dem Manzanillobaum. Der Vasco de Gama gehört zu den besten Partien des Herrn de Grach. Sein mächtiges, wohllautendes Organ feierte wiederum Triumphe, auch seine Darstellung erhob sich mehr wie früher über das Konventionelle. Beide Künstler wurden nach dem mit grosser Bravour gesungenen Duett lebhaft gerufen. Den Haupterfolg des Abends hatte aber entschieden der neue Nelusko des Herrn Schütz. Hatte tags zuvor sein Rheingold-Wotan einen hervorragenden innerlichen Fortschritt vom Standpunkte des Künstlers aus bedeutet, so war sein Nelusko von einem glänzenden äusseren Erfolge begleitet. Durch die Wucht seines machtvollen Organs ohnehin schon für dergleichen Rollen prädestiniert, entwickelte Herr Schütz eine Leidenschaft und ein Charakterisierungsvermögen, wie ich sie nimmermehr bei ihm gesucht hätte. Meisterlich gelangte die Ballade zum Vortrag, auch Spiel und Erscheinung waren im höchsten Grade charakteristisch und eindrucksvoll, so dass der Künstler einen wahren und wohlverdienten Triumph feiern konnte; er wurde bei offener Scene mehrfach gerufen. Neu war auch Herr Manoff als Brahmine, sein weicher lyrischer Bariton blieb in dieser ausgesprochenen Bassrolle ohne alle Wirkung, diese Neubesetzung ist entschieden ein Fehlgriff. In den übrigen kleineren Rollen zeichneten sich Frau Baumann und die Herren Immelmann, Neldel, Ulrici und Marion mehr oder weniger aus. Anerkennung verdient die sichere musikalische Leitung des Herrn Porst. **Robert West.**

Neues Theater (16. Februar). „Der Fliegende Holländer.“ Nach fast einjähriger Frist sang Herr Schelper einmal wieder den Holländer. Leider scheint die einst so grandiose Leistung des Sängers in dieser Rolle im Laufe der Zeit etwas eingerostet zu sein. Neben der stimmlich immer noch hervorragenden wuchtigen Vertonung und charakteristischen Darstellung dieser Partie, störten mich sehr eine Reihe textlicher wie musikalischer Verstösse und Willkürlichkeiten. Herr Schelper sang z. B. die Phrase „Dies der Verdammnis Schreckgebot“ beim zweitenmale in der gleichen Höhe wie beim ersten, anstatt hier, wie vorgeschrieben, eine Oktave tiefer zu gehen. Diese Willkürlichkeit hat Scheidemantel bei seinem Münchener Gastspiel im Herbste 1903 ein gründliches Fiasko bereitet, als Entschuldigung hatte man bei diesem Künstler allenfalls noch die mangelhafte Tiefe seines ausgesprochen hohen Baritons gelten lassen können, bei Herrn Schelper, der jetzt Stadinger, Falstaff und van Bett singt, ist dies aber natürlich hinfällig. Unkünstlerisch wirkte ferner das Hinaufziehen nach dem Schlusstone e der Holländer-Arie bei den Worten „Nimm mich auf“. Hätte dies in Wagners Absicht gelegen, so stünde sicher ein Bogen an der Stelle im Klavierauszug verzeichnet. Der Komponist wollte aber just

das Opernhafte [illegible] den Schlusssatz als [illegible] Auch die [illegible] am Schlusse des ersten Aktes [illegible] [illegible] Wagner [illegible] Wenn [illegible] Die Szene [illegible] als [illegible] Trauerzeremonie [illegible] Wirkung war. [illegible]

XVII. Gewandhauskonzert. [illegible] Wer dem Meister galt das Interesse [illegible] das Gewandhaus am [illegible] Februar veranstaltete [illegible] Zusammenstellung [illegible] Programmes [illegible] Wagner [illegible] Meisters. Mendelssohn [illegible] Arthur Nikisch [illegible] Mit diesem [illegible] Leipzig [illegible] Heimat gefunden hat [illegible] Wagnerkonzert [illegible] Wer trägt die Schuld?

Der Abend wurde mit Mendelssohn-Bartholdys Orgelsonate über den Choral „Vater unser im Himmelreich“ eröffnet [illegible] die Königin der Instrumente [illegible] [illegible]

[illegible] Gewandhaus [illegible] dem Konzerte [illegible] den Erfolg [illegible] Interpretation [illegible] Otto Schröter [illegible]

Charles Lamoureux.

Richard Wagners Bannerträger in Frankreich. Von Otto Sonne.

Il a trop à faire avec Berlioz et Wagner
(Liszt an Mercy-Argenteau.)

Am 13. März 1861 fand nach 164 Proben in der grossen Oper in Paris die erste Aufführung des „Tannhäuser" statt; dank der fieberhaften Hetzereien der Presse und dem flegelhaften Benehmen der Herren vom Jokey Klub konnte die Oper unter dem unerhörtesten Skandal kaum zu Ende geführt werden. Nach der dritten Aufführung (24. März) zog Wagner sein Werk zurück.

Am 3. Mai 1887 ging unter Lamoureux' Leitung im Eden-Theater zu Paris erstmalig „Lohengrin" in Scene; ein Haufen von gemieteten Gassenjungen und eine Rotte blindwütender Chauvinisten versuchten, die Vorgänge vom 13. März zu wiederholen. Fast wäre es gelungen, aber aus der scheinbaren Niederlage, deren sich alle anständigen Elemente der Weltstadt herzhaft schämten, ging die Wagnersche Kunst siegreich hervor.

Am 30. Juni 1895 nahm der Direktor der Grossen Oper zu Paris schmunzelnd den Kassenrapport des verflossenen Monats entgegen: in 14 Opernvorstellungen waren 264 463 Francs eingenommen worden, eine gewaltige Einnahme, die in ähnlicher Höhe nur in den Glanzzeiten Meyerbeers erzielt wurde. Unter den 14 Vorstellungen befand sich neunmal „Tannhäuser" mit 195 845 Francs. Wagners Sieg war endgültig entschieden. Heute gehört es in Frankreich zum guten Ton, „Wagnerianer" zu sein; die Franzosen stellen einen von Jahr zu Jahr wachsenden Bestandteil der Bayreuther Festspielgäste.

Vollzog sich dieser Umschwung von selbst? Hatte die werbende Kraft des Bayreuthers, ähnlich wie in Deutschland, allein alle Schranken und Vorurteile beseitigt? Nein! Das Pariser Publikum war von innen heraus für das Wagnersche Kunstwerk erzogen und gewonnen worden. Es ist eine stattliche Reihe von Namen, die der geistigen Elite des französischen Volkes angehören, denen das Verdienst gebührt, an dieser Erziehungsarbeit mitgeholfen zu haben. Schon im Jahre 1853 schrieb Komtesse Gasparin: „Es wird ein Tag kommen — wann das weiss ich nicht — wo Wagner als unbestrittener Herrscher über Deutschland und auch über Frankreich thronen wird. Diese Morgenröte werden wir vielleicht nicht mehr erleben, gleichviel! wenn wir sie nur von weitem begrüsst haben!" Es würde zu weit führen, die Verdienste der einzelnen Streiter für das Gesamtkunstwerk aufzuführen, selbst von den Namen können nur die berühmtesten genannt werden: Charles Baudelaire, Champfleury, Théophile Gautier, Gasperini, Ed. Roche, Ed. Schuré, Catulle Mendès, Judith Gautier, Comte de Chambrun, A. Soubies, Maurice Bouchor, Jean Thorel, E. Reyer, Jules Janin, der gefürchtete Kritiker des Journal des Débats, der für die Herren vom Jokey Klub ein neues Wappen vorschlug: „Un sifflet sur champ de gueules hurlantes, et pour exergue: Asinus ad lyram"*), Challemel Lacour, Léon Leroy, Ed. Colonne, Graf d'Harcourt u. s. w. Alle diese Gelehrten, Schriftsteller, Dichter, Politiker, Kritiker und Musiker haben mehr oder weniger zu dem Bau der Wagnerschen Kunst auf französischem Boden beigetragen. Aber der Mann, der mit unerschütterlicher Energie die zerstreuten Bausteine sammelte, der alle brauchbaren Elemente mit hingebungsvollstem Idealismus unter dem Banner Richard Wagner vereinigte und damit in Wahrheit dem Bayreuther Meister in Paris (= Frankreich) einen zweiten Thron gab, war: Charles Lamoureux.

Charles Lamoureux wurde am 28. September 1834 zu Bordeaux geboren; nach erfolgreichem Studium am Pariser Konservatorium war er als Violinist im Orchester der Grossen Oper thätig. Doch alsbald nahm er den Dirigentenstab zur Hand; er wurde Dirigent der Conservatoire-Konzerte, dann der Komischen Oper und der Grossen Oper. 1874 gründete er die Konzerte „de l'harmonie sacrée", in denen Paris zum erstenmal die

*) Vergl. Chamberlain, Richard Wagner (München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft).

Werke eines Bach und Händel zu hören bekam. Von den Heroen der deutschen Kirchenmusik führte sein Weg zu Beethoven und von dem Meister der Symphonie zu dem Meister des Dramas, zu Richard Wagner. In ihm fand Lamoureux sein Ideal. Um seinen Landsleuten aus der Meyerbeerschen Finsternis den Weg zum Heil zu zeigen, begründete er 1881 die Lamoureux-Konzerte mit der ausgesprochenen Tendenz, den Geschmack der Pariser für Richard Wagner zu erziehen. Nach sechsjähriger Arbeit, die eine gewaltige Anzahl von Bruchstücken aus Wagners Musikdramen zu Tage gefördert hatte, glaubte er einen Schritt weiter gehen zu können. Aus eigenen Mitteln veranstaltete er im Eden-Theater eine Aufführung des „Lohengrin“. Kaum war sein Plan bekannt geworden, so wurde er von einer Flut von Angriffen und Drohungen überschüttet; alle lichtscheuen Elemente von Paris schienen sich zusammengerottet zu haben, um das epochemachende

Charles Lamoureux.

Ereignis zu verhindern. Selbst Gefahr für sein Leben brachte ihm die mutige That, und wie zur blutigen Schlacht gerüstet — er trug an jenem Abend zwei Revolver in der Tasche — bestieg er am 3. Mai 1887 das Dirigentenpult. Und wenn auch Lamoureux an dieser Stelle als Held unterlag — das rasende Brüllen und Toben des Pöbels war wieder einmal stärker als Geschmack, Vernunft und Bildung — so war doch der Sieg Wagners entschieden. Die Pforten der Grossen Oper öffneten sich dem deutschen Musikdrama und heute weht das Banner des Bayreuthers auf den Zinnen des vornehmsten Kunstinstituts Frankreichs.

Von den Lamoureux-Konzerten, die während der Saison jeden Sonntag Nachmittag bei ausserordentlich billigen Eintrittspreisen in dem „Cirque d'Été“ stattfinden, geht jedoch trotzdem noch heute der eigentliche Strom der Erkenntnis und des Verständnisses aus. der zahlreichen Wagner-Aufführungen in der Grossen Oper ungeachtet, bilden sie den

Sammelpunkt der französischen Wagnerianer, denn Lamoureux ist neben Ed. Colonne der bedeutendste Dirigent Frankreichs.

In einem empfehlenswerten Aufsatz von Paul Marsop*) befindet sich eine sehr zutreffende objektive Kritik Lamoureux', es heisst da: „Charles Lamoureux ist eine ideale Natur, der kein Opfer zu gross ist, sofern sich ihr nur die geringste Aussicht zu eröffnen scheint, einem edeln Ziele näher zu kommen. Seine eiserne Energie, seine unermüdliche Thatkraft sind bewunderungswert; wenn dennoch das, was er erreicht, nicht das ist, was er erreichen möchte, so liegt dies nur daran, dass auch er nicht über sich hinaus kann. Aber dessenungeachtet ist es unsere Pflicht, seinem Streben die höchste Anerkennung zu zollen, und wir sind überzeugt, dass auch die Zukunft diesem wackeren Streiter einen Platz im goldenen Buche der Idealisten gönnen wird." Die Berechtigung dieses bedingten Lobes wurde mir klar, als ich am 15. Februar den Probesaal des Krystallpalastes betrat und Zeuge wurde, wie Charles Lamoureux mit der Windersteinkapelle die „Eroica" einstudierte. Geradezu erstaunlich war das fast leidenschaftliche Temperament, das ausgeprägte Gefühl für scharfe Rhythmik, die technische Sicherheit und die Energie, mit der er dem Orchester seinen Willen beibrachte. Befremdend wirkte der Mangel an dynamischen Schattierungen; der Strom des Beethovenschen Pathos floss so glatt und lächelnd vorüber, kaum hie und da eingeschränkt von einem „Piano", „Pianissimo" oder in einem ungewohnten Strudel ungewöhnlicher Beschleunigung strauchelnd, sodass ich gerade das, was Wagner in seiner bekannten Lobpreisung einer Aufführung der IX. durch das Conservatoire-Orchester in Paris (Ges. Schr. VIII (8 u. ff.) den Franzosen besonders nachrühmt: „Das Erfassen des Melos der Symphonie" fast vollständig ververmisste. An dem Abend der Aufführung war in dieser Hinsicht wenig gebessert, die eigentliche Poesie sowohl, wie die tragische Grösse Beethovens fehlte. Unter dem gleichen Mangel musste auch das Vorspiel des „Parsifal" leiden, wenigstens hat mir der Bühnenweihfestspielprolog selten einen profaneren Eindruck — der ihm ja mehr oder weniger stets ausserhalb Bayreuth anhaftet — gemacht. Ausserordentlich interessant gestaltete sich der Vortrag der „Tannhäuser"-Ouverture. Da Lamoureux s. Zt. das Werk unter Wagners Anleitung gespielt hat, so darf er sich rühmen, das Recht der Tradition auf seiner Seite zu haben. Hat Wagner die Tempi so bestimmt, wie Charles Lamoureux sie nahm — nebenbei sei erwähnt, dass die vom Komponisten verlangte Zeit, 12 Minuten auf die Sekunde innegehalten wurde — so ist unser Geschmack durch die deutschen Kapellmeister, Bayreuth nicht ausgenommen, gründlich verwildert, denn uns erschien die Ouverture in dieser Fassung einfach unannehmbar, namentlich war das Allegro bis zur Erkenntnislosigkeit überhastet und zwar auf Kosten des Andante, das in einförmiger Schläfrigkeit dahinschlich. Mit deutlich hervortretender Benutzung der Wagnerschen Vortragsbezeichnungen (Ges. Schr. Bd. V. 147 u. ff.) wurde Glucks Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" (mit Wagnerschem Schluss) interpretiert, sodass die „grosse, gewaltige und unnachahmliche Schönheit" dieses Tonstückes vollständig enthüllt wurde. Den Schluss des Konzertes, den Kulminationspunkt des Abends und den Triumph des Dirigenten bildete der Ungarische Marsch aus Berlioz' „Damnation de Faust". In dieser funkensprühenden, auf harmonische und rhythmische Effekte aufgebauten Tonmalerei, bei deren Vortrag es weniger auf Seele und Innerlichkeit, als auf prägnante Plastik, scharfpointierte Rhythmen und grelle Kontraste ankommt, zeigte sich die technische Souveränität Lamoureux' in blendendem Licht. —

Das Leipziger Publikum schien sich der Thatsache bewusst zu sein, dass es sich nicht um die Beurteilung der Leistungsfähigkeit eines ausländischen Dirigenten handelte, sondern um den Dankeszoll, der dem unermüdlichen Pionier für Wagnersche Kunst im fremden Land bei seinem ersten Auftreten in Deutschland gebührt. Lamoureux wurde in einer demonstrativ grossartigen Weise gefeiert. Beim Betreten des Podiums durch minutenlang anhaltenden Beifall begrüsst, begleitete ihn der Jubel den ganzen Abend hindurch. Nach der „Tannhäuser"-Ouverture schien der Beifallssturm sich überhaupt

*) Paul Marsop, die Aussichten der Wagnerschen Kunst in Frankreich. (Richard Wagner-Jahrbuch 1886).

nicht mehr beruhigen zu wollen. Das Dacapo des Ungarischen Marsches wurde erzwungen und nachdem Lamoureux etwa zehnmal wieder hervorgerufen war, dankte er in einigen Worten für die enthusiastische Aufnahme, die er weder erwartet noch verdient, die ihm aber diesen Tag zu einem der glücklichsten seines Lebens gemacht habe. Ausserordentlich wacker hielt sich das Winderstein-Orchester, das den manchmal seltsamen Intentionen seines berühmten Führers mit fast immer ausreichender Exaktheit folgte. Für die Direktion der Philharmonischen Konzerte bedeutete dies (VII.) Konzert einen glänzenden Triumph. —

Anmerk. d. Red. Der Erfolg des Abends und damit die Ehre Leipzigs als Musik- und Wagnerstadt war nicht unwesentlich von einer Seite gefährdet worden, von der man dergleichen am wenigsten erwarten sollte: von dem Liszt-Verein, der für den gleichen Abend (17. Februar) sein VII. Abonnementskonzert angesetzt hatte und so dem Lamoureux-Konzert ca. 1800 Besucher entzog. In dem redaktionellen und Inseratenteil der Leipziger Tageszeitungen ist seit Wochen konstatiert worden, dass der Liszt-Verein leider gezwungen sei, sein Konzert, zu dem Felix Weingartner und die Kgl. Hofkapelle engagiert war, an eben diesem Tage zu geben. Da der Liszt-Verein in diesem Winter wiederholt von seiner Bahn stark abgewichen und in die Spuren einer Konzertagentur geraten schien, so war es nicht uninteressant, an diesem schwerwiegenden Falle zu untersuchen, ob der Liszt-Verein von idealen oder pekuniären Interessen geleitet würde. Ein Einblick in die „Akten" hat leider das letztere ergeben! Die leidige Angelegenheit, über die sich auswärtige Blätter (vergl. Allgem. Musik-Zeitung No. 8), wenn auch unter falschen Gesichtspunkten, lustig machen, hätte vermieden werden können, wenn der Vorstand des Liszt-Vereins mehr seiner Bestimmung und weniger seiner Neigung gehorcht hätte. Das Schicksal hat mit seltener Gerechtigkeit entschieden. Die Direktion der Philharmonischen Konzerte hat gesiegt, und der Liszt-Verein wird mit dem 17. Februar die Erinnerung an ein dreifaches Deficit verbinden: ein künstlerisches, das Herrn Weingartner wohl am nächsten geht, ein pekuniäres, das dem Liszt-Vereinsvorstand Beschwerden verursachen wird, und ein moralisches, das darin zu suchen ist, dass die Elite des Leipziger Publikums bei der Wahl zwischen Philharmonischem und Liszt-Vereins-Konzert sich für das erstere entschieden hat.

Die Berliner Hofkapelle in Leipzig.

Von Th. Nestmann.

Als vor Jahresfrist die Berliner Hofkapelle mit ihrem kunstbegeisterten Führer Felix Weingartner in die Mauern unserer Musikmetropole einzog, war alles, Kunstverständige wie Laien, gespannt, wie der Vergleich zwischen dieser Künstlerkorporation und unserem Gewandhausorchester ausfallen würde. Standen sich doch zwei der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart gegenüber, hier der feurige, alles umstürzende Weingartner, dort der ruhige, überlegende Arthur Nikisch. Der Kampf ist zu beider Gunsten ausgefallen, und mit noch grösserer Freude begrüssten wir das diesmalige Erscheinen der excellenten Künstlerschar vom „grünen Strand der Spree". An Leistungsfähigkeit übertrifft die Kgl. Kapelle das Gewandhausorchester wohl nicht, aber in vielem leistet sie besseres, vollendeteres. Vor allem der Streichkörper — aber nur Violine I und II — steht auf einer viel höheren Stufe als in unserem Orchester. Mit Professor Halir an der Spitze, der mit unseren ersten Geigen-Solisten zu rivalisieren vermag, leisten die I. Violinen ganz Hervorragendes in Bezug auf tonliche Qualität. Wenn auch das Piano nicht so abgetönt ist, wie das sogenannte „Gewandhaus"-Piano, so strahlt doch in dem forte und fortissimo ein Glanz aus dem Orchester, den wir leider in unserer Kapelle sehr vermissen. Die Erklärung dafür ist ganz einfach: erstens haben die Berliner Streicher fast durchweg Joachim'sche Schule genossen, stehen also in tonlicher Beziehung alle fast auf derselben Stufe, und zweitens verfügen sie fast durchweg über italienische Instrumente, während hier meistens deutsche (Hanning-) Geigen zur Verwendung gelangen (dasselbe trifft zu im Vergleich

mit der Dresdener Hofkapelle). Im exakten Zusammenspiel und technischer Vervollkommnung werden sich wohl die beiden Vereinigungen gleich sein. Eine grosse Differenz besteht aber nun wieder zwischen den Cellis, und zwar zu Gunsten der Gewandhauskapelle. Als ersten Solocellist hat die Kgl. Kapelle Herrn Haussmann, sicher einen hervorragenden Cellisten, der aber mit Meister Klengel gar nicht in die Schranken treten kann, nicht einmal mit Herrn Wille in tonlicher Hinsicht. Da nun sehr viele von diesen Berliner Cellisten Haussmann-Schüler sind, so ist der Klang manchmal recht spröde und trocken, während in unserem Orchester die Künstler über eine wunderbare, süsse Kantilene verfügen — vor allem an den ersten Pulten. Die Bläser sind in beiden Kapellen wohl gleich gut, hervorragend in der Kgl. Kapelle sind die Hörner, im Gewandhausorchester dagegen die Holzbläser, vor allem die Klarinettisten und Flötisten. Das individuelle Empfinden der

Christian Sinding.

beiden genialen Führer ist zu verschieden, als dass es sich lohnen würde, darüber zu rechten und zu richten. Jedenfalls können wir uns freuen, dass wir Arthur Nikisch haben und die Berliner ihren „Felix".

Durch die verdienstvolle Thätigkeit des Professor Martin Krause war es gelungen, die Hofkapelle zu einem zweimaligen „Gastspiele" zu gewinnen, was in dieser musikalischen Saison zu einem künstlerisch bedeutenden Ereignis wurde. Der erste Abend (Dienstag) war nur dem unsterblichen Genius des grossen Beethoven geweiht, während der zweite Konzertabend Einblick in die moderne Litteratur gewährte. Die beiden gewaltigen tragischen Ouverturen „Coriolan" und „Egmont", in Verbindung mit dem unvergleichlich schönen Violinkonzert, bildeten den ersten Teil des ersten Abends, während die „Eroica" den Abend beschloss. In allen Kompositionen leistete die Kapelle meisterhaftes, und ihr Leiter war bemüht, den Genius des grossen Meisters unmittelbar wirken zu lassen, ohne weitere „geistreiche" Einfälle und Effekthaschereien. Eine Glanzthat war die Egmont-Ouverture. Wie wunderbar abgetönt und innig klangen in der Einleitung

die Holzbläser, wie mächtig und eindringlich setzte das Hauptthema ein. Wen hätte nicht ein „wundersames Grausen" beschlichen, als die Trompeten die Siegeshymne — am Schluss der Ouvertüre — anstimmten? Minutenlanger Beifall folgte diesem Werke. Mit der Auffassung der „Coriolan"-Ouvertüre konnten wir uns nicht zufrieden geben. Vor allem war das Tempo etwas sehr breit genommen, wodurch der energische, heldenhafte Charakter der Ouvertüre sehr leidet und das II. Thema (Es dur) sich nicht schön entwickeln kann, doch zeigte die Kapelle auch hierin ihr Können von der besten Seite. Wie oft hat man nicht schon die „Eroica" gehört, und doch bleibt das Meisterwerk unvergänglich! Die Interpretation war eine ausgezeichnete. Wenn auch mancher Pedant über die Temponahme im Scherzo oder gar im letzten Satze verwundert den Kopf schüttelte, so lebte und webte doch ein freies künstlerisches Empfinden in jeder

Carl Halir

Note, und packende Steigerungen, ohne in rubato zu verfallen, verhalfen dem Werk zu einer kolossalen Wirkung. Weingartner hat hiermit den besten Beweis gebracht, dass er auch ein Berufener für die Muse Beethovens ist, und dass er, wenn er auch „modern" denkt und fühlt, sich doch gern dem Geiste des Bonner Meisters beugt. Als willkommene Abwechselung war das Violinkonzert (D dur) gewählt, vorgetragen von Herrn Prof. Halir. Wie spielte der Künstler dieses schöne, unvergängliche Werk. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll! Soll man die zuverlässige sichere Technik, Bogen- wie Fingertechnik, anstaunen, oder den gesunden, süssen Ton? Kein Laie kann wohl ermessen, was dazu gehört, das Beethoven-Konzert „klassisch" zu spielen. Halir scheint aber ein Berufener unter den Berufenen zu sein. Wie entzückend und poesievoll spielte er das Larghetto, mit welcher natürlichen Frische und Grazie das Rondo, wie eindringlich und energisch den ersten Satz.

Stürmische Ovationen wurden dem gottbegnadeten Künstler dargebracht, der wiederholt von dem begeisterten Publikum an die Rampe gerufen wurde. Musterhaft und dis-

kret war die Orchesterbegleitung. So brachte der erste Konzertabend der trefflichen Künstlerschar und ihrem genialen Führer reiche Ehrungen. Die Alberthalle war nahezu ausverkauft.

Unter weniger günstigen Auspicien stand das II. Konzert, zugleich das VII. Lisztkonzert. Vor allem war die Saalfrage nur unzureichend gelöst worden. Da bekanntlich die Alberthalle durch das Lamoureux-Konzert besetzt war, war der Lisztverein genötigt, die neue Halle für seine Zwecke einzurichten, worunter vor allem die Parquet-, Orchester- und II. Plätze litten. Hoffentlich kommt so etwas nicht noch einmal vor. Dennoch war der Saal bis auf den letzten Platz voll, und enthusiasmiert spendete das Publikum nach jeder Nummer lauten Beifall. „Mazeppa", symphonische Dichtung von Liszt, eröffnete den Abend. Da Weingartner dieses Werk hier schon öfters dirigiert hat, ist darüber weiter nichts zu sagen, als dass in ihm die Vorzüge und die Leistungsfähigkeit der Kapelle wiederum aufs schärfste hervortraten. Die Glanznummer des Abends war neben der unten erwähnten „Rienzi"-Ouverture das „Siegfried-Idyll" von Wagner. Hier leisteten die Streicher in tonlicher Hinsicht ganz Hervorragendes, klar und duftig verschlangen sich die klangreichen Figuren der Holzbläser in einander, zu einem wunderbaren Tongewebe sich verbindend, immer umspielt von den zarten Violingängen. Rauschender Beifall folgte dem Werk. „König Lear", symphonische Dichtung von Weingartner, beschloss den ersten Teil. Wie in seinen früheren kompositorischen Arbeiten („Sakuntala, Malawinka" usw.) folgt er auch in „König Lear" den Fussstapfen des grossen Bayreuther Meisters. Mit Glück und gutem Empfinden ist der dankbare Stoff behandelt, prägnante, originelle Themen beleben die Dichtung, und originelle Klang- und Orchestrationseffekte wechseln miteinander ab, aber die Verarbeitung des thematischen Materials verläuft auch oftmals nichtssagend im Sande. Leere Phrasen folgen auf charaktervolle Stellen. Jedenfalls wäre es wünschenswert, die Komposition noch einmal zu hören, um dann ein endgültiges Urteil fällen zu können. Eine weitere Novität brachte der II. Teil des Programms, eine Symphonie in D-moll von Ch. Sinding. Da dem Programmbuch eine Analyse beigegeben war, brauchen wir hier nicht weiter darauf einzugehen. Der Erfolg war ein geteilter, jedenfalls steckt aber ein wertvoller Kern in dem Werk, überall zeigt sich der denkende Künstler, der routinierte Instrumentator, und das Werk fordert jedenfalls alle Beachtung in musikalischen Kreisen. Die Ausführung war eine glanzvolle. Da das Opus ungeheure Ansprüche an den Dirigenten, wie an die Kapelle stellt, so ist das meisterhafte exakte Zusammenspiel um so mehr zu bewundern. Wagners „Rienzi"-Ouverture schloss den Abend wirkungsvoll ab. Lang anhaltender Beifall durchbrauste nach dieser Nummer den Saal, immer wieder musste der geniale Dirigent erscheinen, um die Huldigungen für sich und seine Kapelle zu empfangen. Zwei mächtige Lorbeerkränze bekundeten den Dank des begeisterten Publikums.

Man kann jetzt wohl begreifen, wodurch die königlichen Konzerte in Berlin einen so schnellen Aufschwung genommen haben. Steht doch an der Spitze eines der besten Orchester Europas ein Mann, der vom heiligen Feuer für die Kunst erfüllt, nur für sie allein lebt. Möge unserer Stadt bald wiederum das Vergnügen beschieden sein, die ausgezeichnete Künstlerschar in ihren Mauern begrüssen zu können!

Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe.

Symphonische Trauermusik von Alexander Ritter. (Erstaufführung im VI. Kaimkonzert in München, 4. Februar). Besprochen von Fritz Neff.

Über die letzten Stunden des deutschen Kaisers Rudolf von Habsburg berichtet die Sage gar wunderliches, wie folgt:

„Auf einem thatenreichen Zuge gelangte der hochbetagte Kaiser nach Germersheim in der Pfalz, meinend, hier nur kurze Rast zu halten. Aber er fühlte sich matt und siech, und ahnte, dass sein letztes Stündlein nahe. Im Münster von Speyer wollte er bestattet

sein, wo seine Vorgänger ruheten. Deshalb entbot er den Bischof, das Domkapitel von Speyer, dessen ganze Geistlichkeit, die Kloster-Bruderschaften und -Schwesterschaften nach Germersheim, auf dass sie von dort aus, ihn, den Lebenden, in prunkendem Trauerpomp nach Speyer geleiteten.

Als am folgenden Tage die Sonne sich zu neigen begann, war sein Hofstaat in Trauergewändern, seine Kriegerscharen mit zu Boden gesenkter Waffe und alle jene von Speyer Entbotenen wie zu einem schaurig feierlichen Leichenzuge aufgestellt. Inmitten dieses Zuges liess sich der müd-sieche Greis auf sein Schlachtross heben – und nun ging es feierlichen Schrittes gen Speyer.

Der Weissgelockte mit wallendem Barte soll im Zwielicht der untergehenden Sonne und des rauh dunstigen Fackelschein's gar herrlich sein zu schaun gewesen. Er sang, hoch zu Ross, wieder und wieder mit vernehmlicher Stimme sein »Libera me, Domine, de morte aeterna«, welches die murmelnden Gebete der Mönche, die wehklagenden Weisen der Nonnen und die gedämpften Pauken der Zinkenisten gar eigen übertönte.

Wie auf diesem Ritt all früher Erlebtes noch einmal seinem inneren Auge vorüberzog, was er einst gewollt, was er errungen und was er verfehlt, — — — davon berichtet die Sage nichts, und wer es ihm nicht nachempfindet, dem bleibt's wohl unkundig allezeit.

Doch aus den Erinnerungsträumen wurde der greise Held wieder geweckt durch das lauterwerdende Trauergepränge, das ihn umgab. Denn als am Horizonte die Umrisse des Speyrer Domes sichtbar wurden, brach in allen das Abschiedswehe gar mächtig hervor. Jeder wollte nun dem geliebten Kaiser zunächst schreiten. Bald wurden die Priester und Mönche von den Hof- und Kriegsherren verdrängt, bald diese wieder von jenen. So gelangte der Zug nur noch in mässiger Ordnung, unter lautem Wehgeklage auf den Domplatz von Speyer.

Den Kranken, schon halb Sterbenden hoben sie aus dem Sattel.

Er schritt, wiewohl wankenden Trittes, doch allein und ungestützt in das Innere der Kirche.

Hier stand, dem Altar gegenüber, ein offener Sarg. In diesen bettete er sich selbst, schloss die Augen und verschied. — — — Aus der Höhe tönte es noch wie leise Engelchöre.

Dann ward es still. — — —“

Und totenstille war es auch im Kaimsaale in München, als Hofkapellmeister Zumpe den Taktstock nach der Interpretation des „Grabrittes“ niederlegte. Erst nach sekundenlanger Pause betroffenen Schweigens vor dem gewonnenen erhabenen Eindrucke rang sich die Zuhörerschaft von dem Banne, der auf ihr lag, los, und es folgte ein Beifallssturm, wie ihn hier in diesem Winter vielleicht nur die Es-dur Symphonie von Bruckner hervorgerufen hat.

Man gestatte mir, der eingehenderen Besprechung des Kunstwerkes einige orientierende Worte über die künstlerische Persönlichkeit Ritters vorauszuschicken. Als derselbe im März des vorigen Jahres starb, da widmeten ihm manche, die ihn zu Lebzeiten wenig oder gar nicht beachtet hatten, einige Zeilen, aus denen jedoch stets hervorging, wie wenig seine hohe und originale Künstlerschaft erkannt worden war. Aus den meisten Nekrologen trat mir sein Bild entgegen als das eines talentvollen Nachbildners der Wagnerschen und noch mehr der Lisztschen Werke, während jeder, der in seinem Schaffen auch nur einigermassen versiert ist, gerade die ureigene Gestaltungskraft bewundern muss, welche von jener der beiden vorgenannten Meister eben nur die Ausdrucksmittel, die moderne Technik borgt. Diese aber ist heutzutage doch in solchem Masse Allgemeingut geworden, dass ihr Gebrauch nicht mehr die originalen Fähigkeiten verdächtigen sollte. Von Ritters grösseren Arbeiten seien noch die symphonischen Werke „Olafs Hochzeitsreigen“ und „Sursum corda“ (welch letzteres vor einem Jahre — noch zu Lebzeiten des Komponisten — im Odeon hier einen durchschlagenden Erfolg errang), sowie die Opern „Wem die Krone?“ und „Der faule Hans“ (dessen Ouverture zusammen mit dem „Grabritt“ zur Aufführung kam) genannt. Von musikgeschichtlich geradezu epochemachender Bedeutung aber sind Ritters Lieder, in welchen sich eine wundervolle Gesangsmelodik mit pietätvoller Behandlung des Dichterwortes verbindet. Man steht wie vor einem Rätsel, wenn man erwägt, dass solche Schöpfungen im Vergleich zu den dekla-

matorischen Monstren eines Doktor Johannes Brahms eigentlich nahezu unbekannt sind. Das Publikum, wie auch so mancher grosse Dirigent und insbesondere die Konzertsänger und Konzertsängerinnen (mit kaum drei oder vier Ausnahmen) in Bausch und Bogen haben an Ritter eine grosse Schuld abzutragen.

Das Programm, welches ich meinem Bericht vorangestellt habe, ist vom Komponisten verfasst und behandelt, den idealen Gehalt des Werkes in so rührend poetischer Weise und gleichzeitig so erschöpfend, dass hier jedes weitere Wort darüber unnötig ist. Es erübrigt also nur mehr, auf die rein musikalische Seite näher einzugehen.

Nach einer sehr kurzen Einleitung, in welcher das zweimalige Fortissimo des ganzen Orchesters mit langgehaltenen Pikkoloakkorden und dem sämtlichen Schlagzeug (Pauken, Becken, Militärtrommel, Tamtam und grosse Trommel) wie ein erstes schmerzliches Aufschluchzen anmutet, setzt das eigentliche Marschmotiv

♩ = 84. Fl. Ob. E. H.

ein, welches in seinem weiteren Verlaufe schon sehr bald durch das erste „libera me“ aus dem Munde des Kaisers unterbrochen wird

Hrnr

Li-be-ra me, Do-mi-ne de morte ae-ter-na!

Kaum ist dieses verklungen, so erheben die begleitenden Mönche ihre Stimmen zu der liturgischen Litanei

E. H. Br. Bal.

Li-be-ra me, Do-mi-ne de mor-te ae-ter-na.

welche — noch einmal unterbrochen von dem „libera me“ des Kaisers — dann abgelöst wird von einer stolzen Weise

♩ = 104. Blechbl.

u. s. f.

den Zug der Krieger charakterisierend, welche sich in die Nähe ihres sterbenden Herren drängen. Wieder erklingt das zarte und beinahe schon überirdisch klingende „libera me" des Kaisers und wieder setzt die Litanei der Mönche ein, bis der Trauerzug gewissermassen vor unserem inneren Auge verschwindet und wir dem Gedankenfluge des sterbenden Monarchen folgen. Ein Violinsolo von berückender Weichheit

♩ = 72. Solo Violine.

p

Hrfen. Str.

pp

später von allen Violinen wiederholt und vermöge des „libera me" (vgl. Notenbeispiel II) weiter ausgesponnen, lässt uns ahnen, dass der Geist des Kaisers bei einem sonnigen Jugendtraum verweilt. Wir folgen seinen mannigfachen Erinnerungen, bis durch das wieder einsetzende Marschmotiv die frühere Situation uns vor Augen gerückt wird. Wieder der grelle Aufschrei wie zu Anfang — die Motive der Krieger und Mönche verdrängen sich gegenseitig, der Zug beginnt in Unordnung zu geraten und jeder sucht möglichst einen Platz neben dem Kaiser zu erhaschen. Nun sind wir zur Stelle, der greise Held liegt im Sarge und erwartet den Tod, der ihm licht und sanft, ohne Schrecken naht.

8va

Str. get.

pp

pp Tuba. Contrafag. B. ol.

u. s. f.

In den leise aufschwebenden Violinakkorden schwingt sich seine Seele den himmlischen Harmonien entgegen

Str. Harfen.

8va

pp

pp Horn.

ppp

C. B.

Die Prägnanz der Motive, unter denen trotzdem eine gewisse ideale Verwandtschaft herrscht, macht das Werk zu einem der melodischsten und gleichzeitig einheitlichsten unserer ganzen Litteratur. Es ist deshalb schon vom rein ästhetischen Standpunkte aus eine berechtigte Forderung, dass dieser Schwanengesang des verblichenen Meisters (es war seine letzte symphonische Arbeit) in den Konzertsälen heimisch werde. Mehr als alle musikalischen Vorzüge aber gilt die eherne künstlerische Wahrhaftigkeit, aus welcher heraus dieses Werk geboren ist.

Zum Schlusse noch ein Wort über die Thatsache der Aufführung. Es ist keine Kleinigkeit, einem so misstrauischen Publikum, wie das Münchener ist, einen halben Abend lang Werke eines noch nicht wohl akkreditierten Meisters vorzuführen und es dann auch wirklich von der Grösse des Gebotenen zu überzeugen. Unter den vielen Triumphen, welche Hermann Zumpe während seines Hierseins gefeiert hat, war dieser Abend einer der glänzendsten. Es ist noch zu erwähnen, dass Frl. Hertha Ritter, des genialen Vaters hochbegabte Tochter, sechs Lieder (davon drei mit Orchester) mit dem ihr eigenen, überaus seelenvollen Ausdrucke vortrug. Zum Schlusse noch (zum Lobe des ganzen Kaimschen Unternehmens) die Bemerkung, dass, seitdem Richard Strauss die Direktion der Odeonskonzerte niedergelegt hat, jenes allein Aufführungen moderner Werke bietet — hoffentlich bewahrt es sich seine Hegemonie auch in Zukunft, wenn sein jetziger Leiter München verlassen haben wird, um seine Stellung in Schwerin einzunehmen.

Litterarischer Teil.

Johann Gabriel Borkmann.

Eine Studie über Ibsens neuesten Helden von Rudolf Winterberg.

Er wollte viel, seine Ambition trug ihn zu weit, in schwindelnde Höhen, in eine Höhe, die ihn das Reale nicht mehr frei beurteilen liess, er verlor sogar die objektive Beurteilung seiner Thaten. Jäh stürzte er herab und erwachte in der dumpfen Atmosphäre eines Gefängnisses, seiner Schuld zwar unbewusst, doch es dämmerte auch in ihm die traurige Überzeugung, dass die Gesellschaftsordnung uns Schranken auferlegt, die den übernormalen Thatendrang hemmen und dass die Gesetzgebung keinen Unterschied macht zwischen gemeinen Verbrechen, Verbrechen aus verwerflichen Trieben und den schädlichen Folgen missglückter Heldenbestrebungen, die beim Gelingen die Menschheit um so manche Stufe höher gebracht hätten. „Gelingt es dir, so wirst du ein Held, vergöttert von dem Volke, misslingt es dir, so wirst du gesteinigt, gesteinigt von demselben Volke." Und doch ist es im Princip dasselbe, derselbe Ausgangspunkt in beiden Fällen, doch wer frägt heutzutage noch nach dem, was einer gewollt hat, wenn er, gestrandet in dem Sturm des Lebens, gebrochen, an seinem Idealismus scheiternd zu Grunde geht? Auch J. G. Borkmann ist gestrandet, er hat nichts erreicht, im Gegenteil, er hat eine Anzahl von Leuten in das Elend gestürzt, da er ihr Geld zu seinen grossen Plänen vergeudet hat. Fünf Jahre Kerker waren die Strafe für sein Vergehen an der Gesellschaftsordnung. Orden und Ehren aber hätten ihn überhäuft, wenn er seine grossen Pläne durchgeführt hätte. Denn er sah die schwarzen Diamanten in der Erde, sah durch sie eine neue Industrie entstehen, seine Genialität und Willenskraft hätte neue Werte geschaffen, Reichtum und Wohlhabenheit. Und die Leute hätten mit Bewunderung und Verehrung seinen Namen genannt wie ein König, ähnlich einem Napoleon, hätte er an der Spitze

des ganzen Organismus gestanden, dessen bewegendes Element er war. Dann hätte er wohl seinen Mitbürgern zurufen können: „Seht ihr, das alles habe ich geschaffen, ich, J. G. Borkmann, und durch mich allein, durch meinen Willen, da ich schaffen wollte und nur das eine Ziel vor Augen gehabt habe. Dies Ziel musste ich erreichen mit allen Mitteln, mit allen Opfern. Wird es denn einem Feldherrn, der siegreich eine Provinz erobert, angerechnet, wenn so und so viel tausend Menschenleben durch ihn zu Grunde gingen? Das Interesse des Einzelnen wird ja zu nichts, wo das Gemeininteresse und die Wünsche der Mehrheit zu Tage treten!" Kein Einziger hätte gegen Borkmann etwas einzuwenden gehabt, wenn er sein Ziel erreicht hätte, nicht einmal ein abfälliges Urteil hätte die Gesellschaft über seine etwa unerlaubten Mittel und Wege gefällt. Moralisch hätte er zwar in diesem Falle auch gesündigt, und stünde unsere Gesellschaft auf dem Princip der absoluten Moral, so wäre Borkmann auch in diesem Falle zu verdammen gewesen. Doch hätte Borkmann die benutzten Gelder wieder ersetzt, wenn ihm seine Pläne gelungen wären, er brauchte die Kapitalien nur zum Schaffen, sie waren ihm nur Mittel zu seinen Zwecken, er musste sie haben, um grosses zu erreichen. Er ist kein Verbrecher, er ist der Übermensch Nietzsches, der jenseits von gut und böse steht und den weder Zweifel und Skrupel quälen, wenn es sich um die Lösung grosser Probleme dreht.

Rousseau stellt in seinem „Emile" Betrachtungen über eine Frage an, die in das Gebiet dieser Moralauffassung fällt. Wenn unser Leben mit dem Leben eines chinesischen Mandarinen in engster Beziehung stünde, in einer Art von Symbiose, wie sie zwischen gewissen niederen Pflanzen und Tieren vorhanden ist, und wir den Mandarin, ohne ihn jemals gesehen zu haben, durch unseren blossen Willen töten könnten, um uns durch seinen Tod gewisse materielle Vorteile zu sichern, so stelle jedermann an sein Gewissen die Frage, ob er wohl den Mandarin töten würde, wenn ihm dieser Mord zur Erreichung mancher Wünsche verhelfen würde und notabene, wenn er gerichtlich absolut nicht zu belangen wäre. Ich glaube, der grösste Teil der Menschheit würde seinen Mandarin töten, einen Mord begehen aus gewöhnlichen, egoistischen Gründen, um seine weiteren Ziele zu erreichen, und keiner der Mörder hätte Gewissensbisse, da er den Mandarin nicht gekannt und nicht mit Anwendung todbringender Werkzeuge aus dem Wege geschafft hat. Und doch ist er vor seinem Gewissen nur ein Mörder, ein Verbrecher, der dieselbe Strafe verdient, wie einer, der einen Raubmord verübt und den das Gesetz mit dem Tode bestraft.

Auch Borkmann hat den Mandarin getötet, als Bankdirektor war der Mandarin für ihn das Vertrauen seiner Mitbürger, die ihm ihre Sparpfennige anvertraut hatten. Auch er wollte durch seinen Mord Grosses erreichen, der Menschheit helfen, Werte schaffen und nur den Ruhm, die Anerkennung wollte er für sich. Es half ihm aber nichts, und die Martern des Gefängnislebens wurden für ihn verschwindend gegen die Qualen seines Innersten, die er empfand, da er sich von seinen Mitmenschen missverstanden sah, seine Thaten falsch gedeutet wurden und der enge Horizont der Kleinbürgerei ihn verdammte und scheitern liess. Niemals empfand er Gewissensbisse oder Reue über seine Thaten, niemals überkam ihn die schablonenhafte Gefühlsduselei eingeschüchterter Alltagsseelen. Wie einst Napoleon auf seiner kleinen Insel sass, die Blicke gegen das Land gerichtet, das er durch seinen Ruhmeswahn entvölkert hatte, trotzdem hoffend, dass endlich dieses Land in Bewunderung seines Genies sich wieder zu ihm wenden werde, um ihm zur Erreichung seiner Ziele zu verhelfen, so sass auch Borkmann da, ein halbes Menschenleben lang, und wartete Tag für Tag auf den Moment, in welchem sich das Volk vor seinen Fenstern versammeln würde, um ihm zuzurufen: „Ja, wir sehen es ein, du hast grosses gewollt und du bist dazu berufen, grosses zu erreichen, hier stehen wir wieder, verfüge über uns!"

Alles hatte er geopfert, selbst die Liebe, das Weib seines Herzens, um seine Pläne zu erreichen, von Stufe zu Stufe wollte er die Höhe erklimmen, jedes Gefühl, jeden anderen Gedanken in sich ertötend. Nur sie, das Weib, das er geopfert, deren Liebe er verschmäht, sie hat ihn verstanden, treu blieb sie ihm bis an sein Ende, sie stürzte mit ihm, wie es die Pflicht des wahrhaft liebenden Weibes ist, denn sie besass einen hohen

Sinn und verstand und würdigte sein Streben. Ella Rentheim ist eine wahre Heldin, das edel denkende Weib ohne Vorurteile, unbeeinflusst von dem banalen Urteilspruche der Gesellschaft. Ein Weib, das wirklich liebt, soll keine Principien haben, keine Skrupel: die Wahl Borkmanns konnte nur auf ein solches Weib fallen, das mit ihm, mit seinen Plänen lebte und im vollen Bewusstsein seiner Gegenliebe jede Handlung, jede Regung des geliebten Mannes unbedingt verstanden und mitempfunden hätte. Das that Ella Rentheim: sie hat nie aufgehört, Borkmann zu lieben. Ihre Liebe dehnte sich aber auch auf seinen Sohn aus, der ihrer Rivalin Kind war, das Kind einer Frau, die zwar eine Schwester von Ella war, doch keinen einzigen gemeinsamen Zug mit ihr hatte. Frau Borkmann ist der Typus der gewöhnlichen Frauencharaktere, Impressionistin, oberflächlich, nur für die Wahrung der Dehors besorgt. Sie hat ihren Mann nie verstanden, sie nahm sich nicht die Mühe, ihn zu kennen, und er hielt es nicht für notwendig, sie zu seiner Höhe emporzuheben. Frau Borkmann hat sich nie als die Frau eines Genies gefühlt, doch fühlte sie später doppelt, dass sie die Frau eines Mannes sei, dessen Ehre gestempelt ist. Und das nagte an ihr, an ihrer kleinlichen Eitelkeit; sie hatte kein Auge für ihren unglücklichen Mann, kein Mitempfinden für seine bitteren Enttäuschungsqualen. Ihre einzige Lebensaufgabe wurde das Bestreben, den Namen, den sie führte, wieder reinzuwaschen, reinzuwaschen vor der Welt, die ihre höchste Instanz war. Dazu sollte ihr der Sohn verhelfen, den sie, damit ihr Plan ja nicht misslinge, mehr aus egoistischer Angst als aus wahrer Mutterliebe an sich zu fesseln bestrebt ist. Die Schwester ist ihr verhasst, da sie den Mann liebt, der sie unglücklich gemacht, und da sie seinen Sohn liebt und ihr Benehmen gegen Borkmann nicht würdigt. Schrecklich hat sie sich in ihrer Eitelkeit getäuscht, denn gerade der Name, den sie sich einst gewünscht, er wurde ihr zum Fluche ihres Lebens. Doch ihr Sohn sollte wieder alles gutmachen, er sollte ein berühmter Mann werden, berühmt durch seinen Anstand, der sich ganz und gar der Wiederherstellung des Namens widmen wird. Kleinlich, egoistisch, einer Mutter unwürdig benimmt sie sich gegen ihren Sohn, im Gegensatz zu ihrer Schwester, die Erhart Borkmann nur glücklich und zufrieden sehen will. Erhart Borkmann ist auch nicht der Mann dazu, die Pläne seiner Mutter zu erfüllen. Vor allem ist er viel zu jung, um die moralische Notwendigkeit einer solchen Pflicht einzusehen, und wenn er sie auch einsehen würde, so ist er doch viel zu sehr Alltagsmensch, um sein ganzes Leben, seine Neigungen zu unterdrücken, kurz sein ganzes Thun und Denken mit einer solchen moralischen Verpflichtung in Einklang zu bringen. Mit [illegible] Jahren steht einem die Welt offen; in diesem Alter sieht man nur eine Welt voll Freuden und Hoffnungen. Instinktmässig fühlt er sich wohler in dem Nachbarhause seiner Gönnerin, als in der unheimlichen, düsteren Nähe seiner Mutter, in der schwülen Atmosphäre seines Elternhauses. Bei Frau Wilton findet er warme, liebevolle Aufnahme und bald entwickelt sich im Herzen des jungen Mannes eine Art von Liebe für Frau Wilton. Diese Liebe wurde von der etwas gereiften Frau dankbar erwidert, doch war sie ihrem Geliebten auch eine mütterliche Freundin, die sich gar wohl dessen bewusst war, dass sich eines Tages die Liebe Erharts einem seinem Alter entsprechenderen Ideal zuwenden müsste. Schon beizeiten hat sie sich mit diesem Gedanken vertraut gemacht, und auch für diesen Fall in mütterlicher Liebe für ihn gesorgt. Und während nun Ella Rentheim und Frau Borkmann um den Besitz von Erhart Borkmann rivalisieren, geht die fremde Frau Wilton aus diesem Kampfe siegreich hervor, indem sie Erhart mit sich nach dem Süden entführt, um ihn Sonne und Wärme geniessen zu lassen. Durch sie allein hofft Erhart Borkmann glücklich zu werden, mit Freuden folgt er ihr; weder die Mutter noch Ella Rentheim können ihn durch moralische Vorhaltungen zurückhalten: der Wille zum Leben ist in ihm grösser, wie das Überzeugende einer moralischen Lebensaufgabe voller Opfer und Entsagungen.

Noch einer Person müssen wir gedenken: es ist die Figur des alten Foldal, eines Mannes, der mit Vasallentreue an Borkmann hängt, ihn zwar nicht ganz versteht, ihn aber auch nicht verdammt. Auch er ist ein Gestrandeter, wie Borkmann; ganz ähnlich ist die Tragödie seines Lebens. Foldal wollte durch ein Drama seinen Weg machen; auf diese eine Karte setzte er das Gelingen seines Lebens. Es missglückte, und dieses Fiasko war massgebend für sein ganzes späteres Leben: von der Gesellschaft als Stümper

bezeichnet, von seiner eigenen Familie verachtet, da er nichts erreicht, lebte er in seinem Reich der Phantasie als Unverstandener. Foldal wollte im bescheideneren Kreise etwas Hohes, über seine Kräfte Liegendes erreichen, Borkmann wollte dasselbe, nur in gigantischer Ausdehnung, das Ergebnis ihrer Bestrebungen ist dasselbe: nichts haben sie erreicht, sie sind beide gleichmässig gestrandet, sie leiden ganz gleich unter dem Gefühle ihrer Nichtigkeit. Das Gleiche ihres Lebens bringt sie einander näher, und es liegt für beide ein gewisser Trost darin, ihre Empfindungen gegenseitig zu verstehen und würdigen zu können.

Die einzige Freude Foldals ist seine Tochter Frida, die er glücklich sehen will, vor allem möchte er sie herausreissen aus den Banden seines eigenen Milieu, sie soll nicht, wie ihr Vater, erdrückt werden von dem engen Horizonte ihrer Gesellschaftsschichten. Auch für sie ist Frau Wilton der gute Geist, der sie aus der Sphäre entführt, in der sie zu Grunde gehen müsste, in deren Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit sie keine Gelegenheit hätte, ihre musikalischen Talente zu entwickeln. Erhart Borkmann hat von jeher eine gewisse Sympathie für Frida Foldal gehabt, doch soll auch er erst unter anderen Verhältnissen eine Entwicklung durchmachen, und wenn beide dann so weit kommen, dass sie fähig sein werden, normal glückliche Menschen zu werden, dann will Frau Wilton sie zusammenführen, um beiden zu diesem Glücke zu verhelfen, zu einem Glücke, das in der stillen, zufriedenen Häuslichkeit und in der Befriedigung der normal erreichbaren Wünsche gipfelt.

Auch Frida verlässt ihr Elternhaus gleich Erhart ohne Bedenken, nicht einmal Abschied nimmt sie von ihren Angehörigen. Es liegt in der Charakterisierung der beiden jungen Leute Erhart und Frida eine gewisse Tendenz, eine Absicht, die Jugend als undankbar und rücksichtslos darzustellen. Diese Absicht zeigt sich auch in den früheren Werken des Dichters, wie wenn der greise Ibsen von einer neidischen Angst erfüllt wäre, die Jugend könnte ihn überflügeln und beiseite stossen. Wie schon Homer konstant von dem „elenden Greisentum" spricht, so äussert sich das auch bei Ibsen: es ist die Tragödie des Greisenalters, eines Alters, das an seiner Jugend krankt.

Welche Ironie des Schicksals liegt darin, dass derselbe Wagen, der das Kind in egoistischer Freude dem greisen Vater entführt, zufällig auch über seinen siechen Leib hinweg schreitet, während das Kind fröhlich darin sitzt und nicht daran denkt, dass es in seinem Egoismus seinem Vater, dem es eigentlich den grössten Dank schuldet, moralisch und physisch zu Grunde richtet. Und wie in einem Romane von Richepin die letzten Schläge des sterbenden Herzens einer vom eigenen Sohne ermordeten Mutter dem Wohle des mörderischen Kindes gelten, so schert sich der alte Foldal in seiner einfachen Gutmütigkeit nicht um die undankbare Lieblosigkeit seines Kindes, sondern tröstet sich mit dem Gedanken, dass es wenigstens ihr gut ergehen werde.

Ibsen schliesst sein Drama mit dem Tode Borkmanns. Wie einst Baumeister Solness, besteigt auch Borkmann noch zum letztenmale die Höhe, von wo aus er sein erträumtes Königreich übersieht, um kurz darauf in nichts zu zergehen. Der Tod ist eine Erlösung für ihn, da er doch nichts mehr hat, was ihn ans Leben fesseln könnte und über seinem Leichnam reichen sich die Schwestern versöhnend die Hand, da doch der Grund ihres Unfriedens nicht mehr ist.

Borkmann ist ein Märtyrer seiner vagen Phantasie, ein Opfer seines Cäsarenwahnwitzes. Er sah nicht ein, dass uns der Idealismus im engen Familienkreise am glücklichsten machen kann, sondern opferte auch dies schnöde seinem Wahne.

Das schlechte Deutsch.

Von Johannes Cotta.

„Ne wirklich, ich bin ihr gut — ich habe sie sogar lieb und ich glaube kaum, dass wir sobald auseinander kommen werden, wie du glaubst."

„Aber, lieber Freund, die Sprache! Das macht einen ja nervös, dieses ewige Verwechseln von Dativ und Akkusativ und dann die anderen Scherze alle „wegen" mit dem vierten Fall, die verdammten unmotivierten N hinten — Tellern, Messern, Löffeln."

„Ach, du übertreibst! Das ist gar nicht so schlimm — sie ist doch reizend!"

„Gewiss — sehr nett! aber — reden darf sie nicht."

„O bitte, es klingt entzückend, wenn sie sagt, ich liebe dich!"

„Weisst du auch bestimmt, dass sie nicht sagt ich liebe dir?"

„Du bist verdreht, oder du gönnst mir dieses herzige Mädel nicht, sonst würdest du nicht so'n Quatsch behaupten."

„Na, ein Verliebter ist meist blind und taub. Passe nur ordentlich auf und bringe ihr ein gutes Deutsch bei, sonst blamierst du dich mit ihr."

„Bitte, wo habe ich sie nicht schon überall hingeführt und mich nie mit ihr blamiert! Als meine Frau habe ich sie vorgestellt und jeder hat mich beneidet um dieses Prachtweib!"

„Na, na, so doll ist es nu auch nicht — aber, wie gesagt: blind und taub!"

„Mit dir ist heute nicht zu reden."

„Blind und taub."

„Adieu!"

„Leb' wohl, mein Sohn! bessere dich und — Suschens Sprache!"

Solch' Schafskopf! — Ich kenne doch Suschen schon mindestens vier Wochen, aber mir ist noch nie aufgefallen, dass sie schlecht spricht. Sollte dahinter nicht eine Niederträchtigkeit von dem Kerl stecken? Er hat vielleicht Feuer gefangen und will mir das Mädel verleiden, um nachher selber sein Glück bei ihr zu versuchen! ne, mein Lieber damit wird's nichts! was ich einmal habe, das habe ich und noch dazu eine so allerliebste kleine Krabbe! — Aber aufpassen will ich doch mal auf ihre Sprache und ist es wirklich so, na — sie ist noch jung, ich korrigiere geduldig, sie kann noch viel lernen und wird es auch aus Liebe zu mir — — — —

„Guten Tag, mein Schatz!"

„Guten Tag, mein süsser Fritz!"

Sie stürzt an meinen Hals und erstickt mich fast mit Küssen. Ich fühle doch jeden Tag mehr, wie unendlich lieb ich sie habe.

„Na, mein Suschen, nun komme mal her, hier auf's Sofa und sage mir ganz ehrlich, ob du mich auch wirklich liebst?"

„Aber Fritz, welche Frage! Du weisst, dass ich, seit ich dir kennen gelernt habe —"

„Herr Gott! — also doch."

„Was ist denn? was hast du denn?"

„Ach, nichts. Sprich nur weiter, mein Susel."

„Ich sage, du weisst doch, dass ich, seit ich dir kennen gelernt habe — —"

„Dich!"

„Wie?"

„Dich heisst es, mein Lieb!"

„Wieso?"

„Seit ich dich kennen gelernt habe, du sagtest dir."

„Ach so — Gott, das ist doch ganz egal. Also, seit ich dich kennen gelernt habe giebt's nichts anderes mehr für mich auf der Welt."

„Und wird es auch immer so bleiben? — Was auch geschehen möge, was ich auch von dir erbitten möge, du wirst dieselbe bleiben, mir alles zuliebe thun, nie launenhaft missmutig, ungeduldig werden —?"

„Nun höre bloss auf! Du wirst mich doch nicht mit die andern vergleichen wollen —"

„Den!"

„Was denn?"

„Mit den anderen vergleichen wollen — du sagtest die!"

„Ach, lass doch den Unsinn! Was hast du nur heute?"

„Sieh, mein Kind, du musst hübsch acht geben auf deine Sprache! Wenn ich mit dir unter die Leute gehe, dann will ich doch Ehre mit dir einlegen, da darfst du keine Sprachfehler machen, sonst sagen meine Freunde: nein, ist das ein ungebildetes Mädchen! und das schmerzt mich, denn ich will dich recht vollkommen haben, niemand soll an dir etwas auszusetzen haben."

„Ich bin dir wohl zu dumm?"

„Aber bewahre! gar nicht dumm bist du! im Gegenteil! nur aufpassen sollst du beim Sprechen und dir Mühe geben, jeden Fehler zu vermeiden. Ich werde dich korrigieren und du musst nur hübsch Geduld haben, dann sollst du mal sehn, in kurzer Zeit sprichst du, wie die feinste Dame."

„Ich bin aber keine feine Dame — und wenn du mich **wirklich** liebst, dann liebst du mich auch so wie ich bin."

„Das thue ich auch, aber meine Freunde und Bekannten —"

„Die geh'n mich gar nichts an! nur für dich will ich da sein und die dumme Kerls wegen —"

„Der dummen Kerls wegen!"

„Was denn schon wieder?"

„Du sagtest ‚die dumme Kerls wegen' — das ist falsch, es heisst ‚der dummen Kerls wegen'. Merke dir, mein Engel, wegen regiert —"

„Höre bloss auf! kein vernünftiges Wort kann man reden mit dir, dann kommst du einen —"

„Einem!"

Wirklich böse trampelte sie mit den Füssen, und in Thränen ausbrechend rief sie:

„Du liebst mich nicht mehr! jetzt sehe ich es deutlich. Du willst mich los sein und darum schikanierst du mir so."

„Schikanierst du mich so," flüsterte ich schüchtern, leise und liebreich.

Da drehte sie sich kurz um, rannte in ihr Schlafzimmer, schloss die Thüre hinter sich ab und liess mich einsam stehen. — Zwar klopfte ich an die Thür mit immer wachsender Innigkeit und bat und flehte — nichts, kein Wort, ein herzbrechendes Schluchzen drang an mein Ohr.

Was sollte ich machen? Ich ging, ging tief geknickt und äusserst konsterniert über diese tragische Wendung der Dinge. —

Zu Hause machte ich mir die bittersten Vorwürfe. Ich sah sie im Geist vor mir stehen in ihrem ganzen Liebreiz und eine unbezwingliche Sehnsucht ergriff mich. Wie schön hatte ich mir den Abend ausgemalt und nun musste dieser Kerl mich auf Suschens Sprache hetzen. Aber sonderbar bleibt es doch, dass ich das bisher nie gemerkt. Im Grunde hatten wir ja nie erhebliches gesprochen — meist hatten wir so unendlich viel zu thun, wenn wir beisammen waren, dass wir uns mit langen Auseinandersetzungen nicht aufhalten konnten. — Ich würde am liebsten zu ihr gehen, wenn das nicht so unmännlich und schwach wäre — nein, sie muss mich rufen und sie wird mich rufen, wenn sie mich wirklich liebt.

Ich schlief miserabel, dachte immer an Suschen und fühlte mich scheusslich verlassen. Ob sie wohl kommen wird? —

(Schluss folgt.)

Bücherbesprechungen.

Die Ästhetik der Tonkunst. [illegible]

Heinrich Seiger [illegible]

A. R.

Deutsche Gesanglehre für Präparandenschulen und Lehrerseminarien sowie für Selbstunterricht. [illegible] Teil. Bearbeitet von Wilhelm [illegible] Leipzig, Max Hesse's Verlag. [illegible] George Armin.

Leipziger Kunstwoche.

Neues Theater. [illegible] Hervorruf durchaus rätselhaft [illegible]

Curt Adami.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Der 7. Symphonie-Abend der Kgl. Kapelle — nebenbei gesagt ihr fünfhundertstes Konzert — brachte in vollendeter Wiedergabe Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ und „Siegfried-Idyll“ von Richard Wagner, Anton Bruckners romantische Symphonie (in Es) und Beethovens Pastorale. Ein sehr genussreicher Abend. Für das 8. diesjährige Konzert ist Gustav Mahlers 3. Symphonie (zum erstenmale) in Aussicht genommen.

Der 3. Quartett-Abend von Prof. Gustav Hollænder, Willy Nicking, Walter Rampelmann und Anton Hekking brachte nach Haydns Op. 76 No. 2 (D dur) ein noch im Manuskript befindliches Quartett (C moll) von Wilhelm Stenhammer, das mit Recht allgemein gefiel. Es ist ein frisches, gehaltvolles, harmonisch und kontrapunktisch fein durchgeführtes Werk, das nicht vergessen werden wird. — Den Schluss des Abends bildete Schumanns Es dur-Quintett, den Klavierpart hatte Felix Dreyschock übernommen. Im 4. Quartett-Abend wird Prof. Dr. Jadassohn aus Leipzig sein erstes Quintett (D dur) spielen.

— Über eine gut geschulte, wohlklingende Altstimme verfügt Frau Martha Gardecke, die im Saal Bechstein auftrat. Auch die Art des Vortrages ist bei ihr zu loben, doch bleibt noch mancherlei zu lernen übrig, das erste wäre eine wohllautende Aussprache.

— Frau Flora Scherres-Friedenthal, als bessere Klaviervirtuosin ziemlich bekannt, rechtfertigte in ihrem Konzert in der Sing-Akademie ihren guten Ruf gar nicht. Gezierter, unnatürlicher Vortrag und eine oft unsaubere Technik zeichnen ihr Spiel aus, dem jede rhythmische Festigkeit abgeht.

— Frau Vita Gerhardt errang mit dem B moll-Konzert von Stenhammer, das sie mit dem philharmonischen Orchester spielte, einem frischen, für den Solisten sehr dankbaren Stücke, einen wohlverdienten Erfolg. Ihr Spiel ist technisch korrekt und der Vortrag belebt und verständnisvoll.

— Karel Textor, ein holländischer Pianist, der sich schon vor einigen Jahren hier hören liess, bewies durch sein Wiederauftreten im Saal Bechstein seine leicht bemerkbaren Fortschritte. Ein schöner Anschlag und die saubere Technik sind die Hauptvorzüge seines Spieles, das eine virtuose Fertigkeit zeigt. Frl. Marie Bluhm sang mit ihrer sympathischen Sopranstimme, die nur in der Tiefe ein wenig flach klingt, Schubertsche und Schumannsche Lieder, die Herr Textor in musikalischer Weise begleitete.

Das 8. philharmonische Konzert unter Arthur Nikischs Leitung begann mit Tschaikowskys bekannter Orchesterphantasie „Romeo und Julie“. Es folgte Spohrs D moll-Konzert, das Frl. Gabriele Wietrowetz ganz vorzüglich vortrug. Kraft und Fülle des Tones stehen allerdings hinter der vollendeten Technik und dem musikalischen Empfinden dieser Künstlerin etwas zurück. Zwei symphonische Stücke, Scenen aus Tennysons Königsidyllen, von Cornélie van Oosterzee bildeten die Novität des Abends. Die entschieden begabte Komponistin giebt uns da eine bunte Reihe von Bildern, die musikalisch ohne inneren Zusammenhang dastehen und nur im Hinblick auf den poetischen Zusammenhang eine einigermassen interessante Programmmusik bilden, beim Publikum aber wenig Anklang fanden. Die natürlich sichere Behandlung des Orchesters und die farbenreiche, stimmungsvolle Instrumentation beweisen aber das musikalische Können und Empfinden der Komponistin. — Beethovens A dur-Symphonie beendete den Abend.

Berlin. Die Konzertreise des Philharmonischen Orchesters nach Paris ist endgiltig beschlossen. Konzertdirektor Herman Wolff hat sich nach Paris begeben, um den Vertrag mit dem Cirque d'hiver abzuschliessen, wo die Konzerte Anfang Mai stattfinden werden.

Die Sängerin Frau Martha Gardelke, die hervorragendste Schülerin von Hermann Kabisch in Stettin, hat hier am 10. Februar im Saale Bechstein ein Konzert gegeben.

Breslau. Das Konzert der Frau Amalie Joachim ist für den 3. März in Aussicht genommen. Die Altmeisterin des Gesanges hat auf ihrer letzten Tournee durch Deutschland im November und Dezember vorigen Jahres überall begeisterte Aufnahme gefunden.

Man schreibt aus **Nürnberg** vom 4. d. Mts.: Gestern Abend haben sich die Frankfurter Duettsängerinnen Frl. Johanna Dietz und Frau Maria Fleisch-Preill wieder hier hören lassen. Ihr Programm umfasste ältere und neuere, italienische und deutsche Musik. Überall war die Gesangstechnik wie die Vortragsweise der beiden Damen in gleichem Masse rühmenswert und das Ineinanderschmelzen der beiden Stimmen vortrefflich.

Wien. Eine interessante Novität, Erstaufführung für Wien, brachte Fräulein Ella Kerndl in Arnold Krugs C-moll-Klavierquartett, das den Glanzpunkt des 17. Kammermusikabends des Quartetts Duesberg bildete. Ohne die Vorzüge der feinsinnigen Pianistin und Musikerin zu preisen — die musterhaften Darbietungen Ella Kerndls sind zu bekannt, um mit neuem Lob bedacht zu werden — sei die vollendete Wiedergabe konstatiert, an der sich in ausgezeichneter Weise Herr Duesberg, Fräulein von Baumgarten und Herr Barthlmé beteiligten.

Chicago. Der in Leipzig bekannte Pianist Walter R. Knüpfer, der in der ausgezeichneten Schule Professor Martin Krauses seine künstlerische Reife erlangt und in Chicago an dem Musical College als Lehrer für höheres Klavierspiel engagiert ist, hat dort mit seinem ersten öffentlichen Auftreten lauten Beifall von seiten des Publikums und glänzende Anerkennung von seiten der Kritik sich errungen. Die „Tägliche Illinois Staats-Zeitung" schreibt u. a. über dieses Konzert: „Gleich im A-moll-Konzert von Grieg traten des Künstlers Eigenschaften zutage. Seine Technik ist eine glänzende leichtflüssige, sein Anschlag sehr modulationsreich und sein Vortrag überaus temperamentvoll, zumeist auf die Hervorbringung orchestraler Effekte gerichtet. Die Eleganz und Leichtigkeit seines Spiels rissen das Publikum zu rauschenden und anhaltenden Beifallsbezeugungen hin."

Theater (Oper).

Leipzig. Die im Verlag von Martin Oberdörffer erschienene Oper „Enoch Arden" von Hausmann erfährt am Sonnabend den 27. Februar d. J. im Berliner Opernhause ihre Erstaufführung.

Die Intendanz des **Mannheimer** Hoftheaters teilt mit: Mit den Damen Heindl und Wittels wurden mehrjährige Verträge abgeschlossen. Der Vertrag mit Frl. Csurgay wurde durch gütliches Übereinkommen beider Teile per 1. September d. J. aufgelöst. Der Vertrag des Herrn Döring ist, entgegen den in einigen Blättern verbreiteten Nachrichten, jetzt weder gekündigt noch verlängert worden.

München. Bekanntlich bestand der Plan, dass die „Münchener Hofoper" während der diesjährigen, durch bauliche Änderungen im Theater veranlassten längeren Ferien in Paris, Brüssel und London ein Gesamtgastspiel mit „Figaro" in der neuen Münchener Inszenierung und Ausstattung geben solle. Wie man hört, ist dieser Plan aber aufgegeben worden, weil bei den hohen Kosten das Unternehmen finanziell zu gewagt erschien.

Wien. Im Repertoire des Hofoperntheaters war Kienzls „Evangelimann" durch längere Zeit vermisst worden, denn Herr van Dyck, der Träger der Titelpartie, befand sich auf Urlaub. Die Oper wurde nach der Rückkehr van Dycks zum erstenmale wieder aufgeführt. Das Haus war ausverkauft. Das Publikum folgte in geradezu andachtsvoller Stimmung der Aufführung; nach den Aktschlüssen gab es lebhafte Hervorrufe. Namentlich Herr van Dyck wurde durch reichen Beifall ausgezeichnet; der Künstler war glänzend bei Stimme und spielte ergreifend. Mit ihm teilte Herr Reichmann (namentlich nach dem dramatischen letzten Akte) die Ehren des Abends. Die Damen Walker und Mora boten ihre bekannten guten Leistungen.

Theater (Schauspiel).

München. Wilh. Wolters Einakter „Tragische Konflikte" hat am „Gärtnerplatz-Theater" freundlichen Erfolg gehabt.

Meiningen. Die Tragödie die „Frangipani" des Schweizer Dichters Arnold Ott errang hier einen starken Erfolg. Ebenso fand Paul Heyses „Schwester Lotte" in der glänzenden Darstellung der dankbaren Titelrolle durch Frau Wilbrandt-Baudius die freundlichste Aufnahme.

Personalien.

Über das Gastspiel des Frl. **Kernic** am Münchener Hoftheater entnehmen wir den „Münch. Neuesten Nachrichten" folgendes: Frl. Kernic, eine pikante, schöne Bühnenerscheinung, verfügt über einen vorzüglich geschulten, hohen Sopran, den sie mit Geschmack und Geschick zu verwerten weiss. Frl. Kernic kann singen! eine förmliche Seltenheit bei unserer gegenwärtigen jungen Sängergeneration. Das Spiel der Dame ist lebhaft, feurig und temperamentvoll, überschritt nie die Grenzen der Vornehmheit. Ihr sprechendes, dunkles, grosses Auge, ihre graziöse Figur kommen ihr dabei sehr zu statten. Frl. Kernic hatte einen unbestrittenen, grossen Erfolg, auf offener Bühne und nach den Aktschlüssen wurde sie lebhaft gerufen. Man kann ihrem weiteren Auftreten mit Vergnügen entgegensehen. Und weiter dem „Bayr. Courier": Die „Rose Friquet" in Aimé Maillarts „Glöckchen des Eremiten" ist eine Partie, die zum Prüfstein für das Können „erster Soubretten" wie geschaffen ist. Frl. Beatrix Kernic vom Stadttheater in Leipzig trat damit am Donnerstag zum erstenmale vor unser Publikum. Ihre musikalische Gestaltung der Rolle hat sehr gute Veranlagung und vorzügliche Ausbildung der hübschen und leichtbeweglichen Sopranstimme gezeigt, deren Verwendung wiederholt den besonderen Vorzug eines überaus duftigen und doch klangerfüllten Pianos aufwies. Das Spiel ist von überraschender Natürlichkeit und Lebendigkeit, es zeigt echtes Theaterblut. Ganz das lustige, übermütige Mädchen, das — sich selbst überlassen — wild aufgewachsen ist, aber sich dabei das einfache Herz bewahrt und die scharfe Beobachtungsgabe und Schlauheit des begabten Naturkindes gewonnen hat, so stand diese „Rose Friquet" sogleich in den ersten Scenen als vollständig klar erfasste und künstlerisch präzis ausgeprägte Gestalt der Handlung vor dem Zuschauer. Dazu ist der Dialog sehr deutlich und lebendig gehalten, allerdings mit einigen hie und da anklingenden fremdländischen Accenten. Frl. Kernic ist, wie wir hören, Landsmännin von Frl. Ternina. Die Erscheinung ist sehr hübsch. Sie war in den beiden ersten Akten durch das malerisch derangierte und stellenweise zerfetzte Gewand der keine Klettergefahren scheuenden Gebirgsziegenhirtin aufs wirksamste gehoben und kam auch in dem weniger günstigen Hochzeitskostüme des letzten Aktes immerhin noch zur Geltung. Man sieht nach dieser ersten Leistung der Dame den weiteren Rollen des Gastspiels mit grossem Interesse entgegen.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 23.

Die Redenden Künste

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

Caspari

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible] 25.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Catharina Bünders.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Konzertsängerin
Carl Zierold
Violinvirtuose
Dresden, [illegible] 56
empf. sich zur Mitw. in Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road.
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, Pragerstr. 38

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonsplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert

Frau R. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26 b.

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran)
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Siegfried Ochs
Dirigent
des Philharm. Chores
Berlin W., Potsdamerstr. 119 c
Sprechstunde
nur von 1 – 2 Uhr Vorm.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist.
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
München, Giselastr. 22.

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Schweizerstr. 1
Konz.-Vertr.: Südd. Konzertdirektion, München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirestück
Konzert von Julius J. Major.

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. 1

Anna Münch
Konzert- und Oratoriensängerin
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter: H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 46.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Burra
Spezziallehrer für Gesang
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin.
Repertoir aller
modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, III.

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile.

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule.
Berlin W.,
Elssholzstrasse 8, II
am Botanischen Garten.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr. 13

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin,
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 26.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran),
Leipzig, Jacobstr. 4, pt.

Prof. Hermann Gens[illegible]
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzert
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. 12, I.

Dr. Hugo Riemann
Unterricht an der [illegible]
Klavierspiel
Theorie, Musikgeschichte
Leipzig,
Thomasiusstr. 6, III.

Louise Ottermann
(Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden A., Vitzthumstr. 23 I.
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Leutzscherstrasse 9, III.

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]strasse 41.

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Pforzheim,
Schulberg.

Luise Geller
Alt- und Mezzosopran. Oper,
Konzert und Oratorien.
Magdeburg, Moltkestr. 7
[illegible]
[illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 46, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible]
[illegible]

Antonie Bloen
Oratorien- und Liedersang
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse 7

Anna Stephan
(Alt)
Berlin W.,
Königin Augustastr. 18.
[illegible] H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt und Mezzosopran
Konzert-Vert.: H. Wolff,
Berlin W. [illegible] Karlsbad
Frankfurt a. M. [illegible]

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 4, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 12.

Johannes Cotta
Hoftheaterreg. [illegible]
erteilt dramatischen und
Deklamatorischen Unterricht.
Altenburg S. A.,
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
[illegible]
Potsdamer
[illegible] III.
[illegible]

Amélie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
[illegible] Weimar,
Grundstedterstr. 21.
Konz.-Vertr. H. W[illegible]

Lilli Marsala
Sopran. Konzert- u. Oratoriensängerin, Gesanglehrerin.
Berlin W.,
Bülowstrasse [illegible]

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin
[illegible]

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran).
Wiesbaden.
[illegible]

Leipzig, den 6. März

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½–12½ Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 23.

Inhalts-Verzeichnis.

Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll,
Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste“

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Leipziger Singakademie (22. Februar). Gouvy „Iphigenie in Tauris“. Gemäss ihrer Tendenz brachte die Leipziger Singakademie auch in ihrem diesjährigen Winterkonzert eine Novität auf dem Gebiet des weltlichen Oratoriums, und zwar „Iphigenie in Tauris“, dramatische Scenen für Chor and Orchester von Ph. Gouvy. Schon vor mehreren Jahren war im Gewandhaus unter des Komponisten Leitung die Aufführung einzelner Scenen erfolgt, und mit gespanntem Interesse durfte man der Gesamtaufführung entgegensehen. Hat sich doch der bereits im Greisenalter stehende Künstler einen guten Namen in der Reihe unserer Oratorium-Komponisten erworben. Die „Missa brevis, Messe de Requiem, Stabat mater“ u. s. w. legen alle beredtes Zeugnis für die künstlerische Individualität und Phantasie ihres Schöpfers ab. Auch das aufgeführte Werk weist viel Schönes neben leider manchmal recht Mattem auf. Die hehre griechische Frauengestalt, für die ja schon oft Dichter und Komponisten entflammten, steht im Mittelpunkt des Interesses. Der grösste Fehler, der dem Opus des „Deutsch-Franzosen“ anhängt, ist die wenig dramatische, man könnte sagen heroische Kraft, die nur höchst selten hervorbricht, und die bei Gluck zum Beispiel so tiefgehende Wirkungen erzielt. Wie bei allen Werken des Komponisten ermüdet auch hier diese gewisse sinnliche Weichheit der Ausdrucksfähigkeit. Wenn Gouvy eine dramatische Steigerung erzielen will, so verfällt er in seichte Opernmache, fussend auf Meyerbeer, und doch nicht zu einem wirkungsvollen Ausgang gelangend. Als hervorragend schön müssen wir bezeichnen die ganze Totenfeier, in der über einem ergreifenden Chorsatz die Solostimme (Iphigenie) machtvoll erstrahlt. Ferner am Anfang des 4. Teiles das Arioso der Iphigenie, und ein wunderbares a capella Quartett, dass durch seine einfachen, klangvollen Harmonien einen tiefen Eindruck erzielt. Die Instrumentation des Werkes ist nicht weiter hervorragend und manchmal sehr stark von Mendelssohn und anderen Zeitgenossen beeinflusst. Die Aufnahme bei dem überaus zahlreich erschienenen Publikum war eine sehr begeisterte and herzliche.

Mit der Aufführung des Werkes hat sich aber die Singakademie ein bedeutendes Verdienst wieder erworben. Mit sicherer Hand hielt Herr Dr. Klengel in allen gefahrdrohenden Momenten Chor und Orchester zusammen. Abgesehen von einigen kleinen Zufälligkeiten griff der Chor stets kräftig und sicher ein, nur gegen Ende klangen die Stimmen recht müde, vor allem im Herrenchor (Bass!). Willig folgten sie jedem Winke ihres Führers und gingen auf alle seine Intensionen ein. Ein sehr günstiger Stern leuchtete diesmal über den Solisten. Vor allem hervorragende Leistungen wurden geboten von Frau Dr. Maria Wilhelmy aus Wiesbaden (Iphigenie) und von Herrn Kammersänger Paul Haase aus Karlsruhe als Orest. Als noch völlig unbekannt, errang sich Frau Dr. Wilhelmy gleich nach dem II. Teil einen unbestrittenen Erfolg, der ihr auch mit Recht gebührt. Denn, unterstützt von einem klangsatten, warmen und kräftigen Sopran, verbindet die talentvolle Künstlerin tiefes künstlerisches Empfinden mit temperamentvoller, wahrer Ausdrucksfähigkeit. Kein Fehler beeinträchtigt die Freude, ihrer wunderbaren Stimme zu lauschen, und es müsste ein Hochgenuss sein, die Sängerin einmal auf der Bühne zu hören. Herr Paul Haase verfügt über einen klangschönen Baryton, der, wenn

[illegible] Paul Klengel wurde durch [illegible]

[illegible]

Königl. Konservatorium. [illegible]

[illegible]

Wohlthätigkeitskonzert des „[illegible]“ [illegible]

XVIII. Gewandhauskonzert

[illegible]

… Die Bezeichnung „Symphonie“ kann man eigentlich nur

auf die äussere Form anwenden, indem nämlich die 3 resp. 4sätzige Form der klassischen Symphonie gewahrt ist, im übrigen aber trägt das geistvolle Werk den Stempel einer völligen „symphonischen Dichtung". In drei Abteilungen schildert uns der schweizerische Tondichter geheimnisvoll das Leben und Weben im Walde, am Tage sowohl wie in der Nacht. Durch Überschriften in der Partitur giebt er jedem Satz einen Pass, ohne einer weiteren Erklärung zu bedürfen.

Die gesunde natürliche Melodik, wundersame Klangwirkungen und geistvolle Instrumentationseffekte des Werkes werden stets die Herzen aller Zuhörer erfreuen, und dem Opus eine bleibende Stellung in der Symphonie-Litteratur verschaffen. Die Wiedergabe war eine Meisterleistung unserer Künstlerschar, an der Spitze Arthur Nikisch. Duftiger, poesievoller konnte der II. Satz (As-dur, Träumerei) nicht gespielt werden. Welch berückenden Glanz strahlte das Streichorchester aus, wie klar und durchsichtig war das Gewebe der Bläser! Sprühend und warm empfunden, verfehlte auch der erste Satz seine Wirkung nicht. In den letzten (Allegro) hatte Herr Kapellmeister Nikisch einen sehr guten Strich angebracht, da das Werk an und für sich schon sehr lang ist. Begeisterter Beifall folgte jedem Satze, und Kapellmeister Nikisch wurde wieder aufs herzlichste von dem sichtbar begeisterten Publikum gefeiert. Th. Nestmann.

Neuigkeiten vom Musikalien- und Büchermarkte.

Besprochen von Max Chop.

I.

„Ein saures Amt, und heut' zumal
wohl giebt's mit der Kreide manche Qual."

Dieser Beckmesser-Seufzer entringt sich auch meinen Lippen, indem ich das Gemerk betrete. Fern sei mir das Splitterrichtertum des galligen Nürnberger Stadtschreibers! Die leges tabulaturae mit ihren starren Normen für den Meistergesang sollen keine Anwendung finden! Auch geb' ich mehr denn sieben Fehler vor! Und doch wird's manchen der „Ritter vom Geist" nicht von dem Verdikt des „Versungen und verthan!" retten können. — — Fast auf allen Gebieten der freien Künste dasselbe Lamento: Überproduktion, dabei fast alles Mittelgut und darunter. Es scheint, als ob die Leutchen im Hasten und Jagen unseres Zeitalters des Dampfes, Telephons und der Elektrizität nicht mehr die Zeit hätten, etwas Gutes und Vornehmes zu schaffen. Das drängt alles zur behaglichen Breite jener furchtbaren Popularität hin, in der sich die künstlerische Individualität völlig verliert. Der wohlfeile Effekt bei der Masse scheint mehr oder minder das Schlagwort geworden zu sein, und jene künstlerisch exklusiven Naturen, die lieber von wenigen Auserwählten verstanden sein, als der Menge Zugeständnisse machen wollen, werden bald als ausgestorbene Menschenspecies nur noch in der Überlieferung leben. Die Zeit liegt nicht weit, wo es niemand verstehen wird, dass man die Kunst um ihrer selbst willen pflegt, dass man sich in sie versenken muss, ganz des Alltags Gedanken abstreifend, um aus ihr heraus etwas von dauerndem Werte zu schaffen. Wo bleibt der heilige, innere Impuls etwas Grosses zu leisten und dabei vom Herzblut etwas herzugeben? Wo jenes heilige Feuer, das eben entzündet werden muss, wenn die Flamme emporlohen, leuchten und Wärme verbreiten soll? Studierstube und Gasse (vielleicht auch Gosse) sind die Atmosphären, in denen unsere modernen Künstler das Leben und seine Eindrücke in sich aufnehmend verarbeiten, vielleicht noch ein Boudoir mit all seinen Wohlgerüchen überfeinerter Mode. Statt dass sich das Auge satt schaut am duftigen Grün des Waldes, an dem weiten Ausblick von freier Bergeshöhe, lässt es sich blenden von den grellen Glühlichtern des Salons, seine Perspektive reicht bis zum Saume des Kleides am Herzausschnitt. Das zu Papier gebrachte Produkt solcher Eindrücke und Erfahrungen nennt man Kunst statt Künstelei, man redet von Empfindung anstatt von einer dem Sinnenkitzel entspringenden Empfindsamkeit, und grosse Gesichtspunkte sind überwundene Schwächen

eines krankhaften Idealismus, den sich unsere „Jungen" gar nicht mehr anders vorstellen können, als im Philisterschlafrock, mit der langen Pfeife und dem Haarbeutel im Nacken.

„Was Deutsch und echt, wüsst' keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'." —

Viel genannt, und das nicht mit Unrecht, ist in letzterer Zeit Robert Kahn. Vor mir liegt die Partitur (15 Mk.) seines bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienenen Werkes 24 „Mahomets Gesang" (von Goethe) für gemischten Chor mit Orchester. Ich behalte mir eine musikalische Analyse dieser bedeutungsvollen Tondichtung, die für das Mannheimer Musikfest zur Aufführung angenommen worden ist, in einem besonderen Artikel vor. Das ist wirklich Stimmung, alles frisch pulsierendes, farbenfreudiges Leben mit dem Zuge zum Grossen und Genialen. — Also Eingehenderes später!

Eduard F. Orendi gab bei Hans Licht (Leipzig) eine Klaviersonate in C dur (Op. 73, Preis 3 Mk.) heraus. Man freut sich immer von ganzem Herzen, wenn es noch Leute giebt, die Zeit zum Sonatenschreiben haben, sich also einer ernsten Kunstgattung zuwenden, deren strenge Form der freien Phantasie genaue Bahnen anweist. Hier kann sich in der Beschränkung der Meister zeigen. Natürlich muss sich zu Zeit und gutem Willen auch das Können gesellen. Schon das erste Thema des Allegro con moto mit seinem übermässigen Weltschmerz lässt den Verdacht aufkommen, dass hier nicht alles echt und wahr empfunden ist. Je weiter wir gehen, umsomehr bestätigt sich diese Befürchtung. Die Phrase feiert rührende Triumphe und verliert sich in die ödeste Breite.

Das zweite Thema wirkt höchst banal, die Durchführung ist platt, forciert, beim Übergang zum ersten Thema ohne rhythmisches und melodisches Ebenmass. Unter diesem letztgerügtem Fehler leidet auch der Mittelsatz, ein Andante con quasi Adagio in As dur; der stete Wechsel von Achteln, Triolen, Sechzehnteln, Sextolen wirkt abscheulich unnatürlich. Im zwölften Takte vor dem Schlusse erinnert eine völlig unmotivierte Zweiunddreissigstel-Kadenz lebhaft an die „verrückt gewordene C-Klarinette", und um den Weltschmerz bis zur letzten Möglichkeit auszukosten, leistet sich der Tondichter unter den Schluss- und Anfangs-Arpeggien die Zusammenstellung der Töne Es, E, G, As, B, Des in einem Akkorde. Ich habe eine gesunde, kräftige Dissonanz sehr gern, aber diese war mir doch etwas zu happig. Man braucht solche Weltschmerzeffekte à la Orendi in Zukunft nicht mehr mit den Händen zu spielen, — man braucht sich nur kräftig auf die mittlere Klaviatur zu setzen, um dieselbe Wirkung zu erzielen. — Flott und frisch legt sich das erste Thema des letzten Satzes, eines Rondo in C moll, an. Nach den energisch pochenden Einleitungsschlägen sprudelt es in natürlicher Lebhaftigkeit dahin, — um bald ins Stocken zu geraten und zu versanden. Wollte sich doch der Tondichter Kadenzmätzchen, wie z. B. Seite 12, Zeile 3 v. o. Takt 4, abgewöhnen! Solch' Jahrmarkts-Geklingel gehört in keine ernste Arbeit. Für ihn heisst die Losung: Tiefer eindringen! Nicht an der Schale kleben bleiben!

Zu den begabten Komponisten, die sich aber vor einem Abirren zum Mysticismus sehr in acht nehmen müssen, gehört J. Renner jun. Seine Ballade (op. 42, Preis 1,80 Mk.), der anscheinend Edvard Griegs op. 24 (Ballade in Form von Variationen über ein norwegisches Thema) als Muster vorschwebte, hat bei aller Bizarrerie einen Zug zum Titanischen. Aber wie lange währt es, bis der Musiker aus dem Thema (Allegro con moto) klug wird. Anstatt hier mit Prägnanz zu dienen, brummt und knurrt das in den unvorteilhaftesten Basslagen umher und ist auch in der harmonischen Struktur durchaus nicht frei von Künstelei und Schwulst. Im Più mosso (Seite 7) liegt etwas von jenem hypermodernen Akkordgeklingel, das, genau wie das Wort „Litterat", etwas bedeutet und doch zu nichts verpflichtet.

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt."

Zur feinen Salonware gehören die zwei Klavierstücke (Op. 71 u. 72) von Constantin Sternberg, ein Capriccetto und eine Valse Mélodieuse (Leipzig, Otto Junne).

Verlag, Preis fürs Heft 1 Mk.). Obgleich die Kategorie, zu der die Sachen sich rechnen, das strenge Urteil ausschliesst, so ist doch das liebenswürdige mit musikalischer Eleganz und melodischer Erfindungsgabe gepaarte Talent aufrichtig anzuerkennen. Weniger das Capricietto, das allerdings ein reizendes farbenreiches zweites Thema hat, als die Valse Madrilène, wirkt temperamentvoll und hinreissend. Es sind für den Spieler, wie für den Tondichter dankbare Stücke, und ich würde mich sehr wundern, wenn sie nicht bald Eingang in musikalische Häuser finden sollten. (Fortsetzung folgt.)

Die Weimarer Hofbühne in ihrer Stellung und ihren Beziehungen zur Wagnerschen Kunst.

(Betrachtungen anlässlich einer strichlosen Aufführung der „Walküre" am 25. Febr. 1897 am Weimarer Hoftheater). Von Robert West.

„Ferrara ward durch seine Fürsten gross."

Dieser Ausspruch Goethes aus dem Munde von Tassos edler Freundin, der Gräfin von Scandiano, ist mit Recht schon unzählige Male auf das kunstsinnige Weimarische Fürstenhaus angewandt und gedeutet worden. Seit jenem denkwürdigen Novembertage des Jahres 1775, an welchem der grosse Dichterfürst seinen Einzug zu bleibendem, mehr denn ein halbes Säculum dauerndem Aufenthalte in die schöne herzogliche Residenz an der Ilm hielt, ist Weimar ein Mittelpunkt geistigen Lebens und hoher künstlerischer Gesinnung gewesen. Dem Genius eines Goethe leuchtete die erhabene Sonne der Fürstengunst eines Karl August, doch auch nach dem Tode des Gewaltigen von Weimar ruhte der Abglanz seines Wirkens und Schaffens noch auf der Stätte, die durch sein köstliches Dasein „eingeweiht" erschien „für alle Zeiten". Kaum zwei Decennien später sehen wir den Namen eines anderen Meisters im Reiche der Kunst aufs engste verknüpft mit dem Weimarischen Geistesleben: Richard Wagner, dessen „Tannhäuser" in den Oktobertagen des Jahres 1845 zu Dresden einen entschiedenen und durchschlagenden Erfolg gehabt hatte, fand in dem seit 1842 als Kapellmeister in grossherzoglich Weimarischen Diensten stehenden Franz Liszt den Herold seiner Kunst und in der thüringischen Residenzstadt die geeignete Stätte, in deren Schutz die grossen Werke seines Lebens, unbehindert von den Kabalen, denen ihr Schöpfer in seinem Dresdener Amt ausgesetzt war, seiner finanziellen Notlage und den politischen Wogen, die bald darauf über seinem Haupte zusammenzuschlagen drohten und den Vielgeprüften flüchtig, heimatlos in die Ferne trieben, gedeihen und zu schöner Wirkung gelangen konnten.

Nach den Erfolgen des „Tannhäuser" in Dresden, woselbst das Werk schon im dritten Jahre seine zwanzigste Wiedergabe erreicht hatte, riskierte es der thatkräftige Franz Liszt, in einem Orchesterkonzerte im Herbst 1848 zu Weimar die Tannhäuser-Ouverture zur Aufführung zu bringen, die bisher ausserhalb Dresdens nur noch unter Mendelssohn in Leipzig gespielt worden war. Der Erfolg war ein über alles Erwarten günstiger, sodass man sogleich Vorbereitungen traf, nunmehr das ganze Werk zur Aufführung zu bringen. Als Termin war zunächst der Geburtstag der Grossfürstin Marie Paulowna, der 16. Februar, in Aussicht genommen, die Proben nahmen ihren geregelten Verlauf, alles ging nach Wunsch, als plötzlich wenige Tage vor der Aufführung der Darsteller der Titelrolle, der Tenorist Götze, erkrankte, und somit die ganze Vorstellung in Frage gestellt wurde. Rasch entschlossen, begab sich der tüchtige Regisseur der Weimarischen Bühne Genast nach Dresden, um den dortigen Tenoristen, den berühmten ersten Vertreter des „Rienzi" und des „Tannhäuser", Josef Tichatscheck, zu einem Gastspiel zu bewegen. Der Künstler folgte dem Ruf, und am 16. Februar fand die erste Aufführung des „Tannhäuser" in Weimar unter der genialen Leitung Franz Liszts statt, der

bereits am 18. eine Reprise des Werkes gleichfalls mit dem Gast folgte. Bereits im Mai fand ein weiteres Gastspiel Tichatschecks in der Rolle statt. Vier Jahre nach der Dresdener Aufführung hatte der „Tannhäuser" somit seine überhaupt zweite Aufführung an der Weimarer Bühne erlebt und wiederum drei Jahre vergingen, bis das Hoftheater in Schwerin als dritte Bühne das Werk herausbrachte. Es ist charakteristisch für Weimar und stempelt diese Bühne so recht zur eigentlichen Hochburg des Wagnertums, dass trotz der kleinen und oft schwierigen Verhältnisse Weimar es sich nicht hat nehmen lassen, sämtliche Werke Wagners, von „Rienzi", „Holländer" und „Walküre" abgesehen, an zweiter Stelle herauszubringen. Der „Lohengrin" erlebte in Weimar bekanntlich seine überhaupt erste Aufführung. Weimar bildete sozusagen lange Zeit den Übergangspunkt hinsichtlich der Wagnerschen Kunstrichtung zwischen Dresden und München. „Rienzi", „Holländer" und „Tannhäuser" hatten in der sächsischen Hauptstadt ihre ersten Aufführungen erlebt, die zweite Gruppe der Werke Wagners „Tristan und Isolde" (65), „Meistersinger" (68), „Rheingold" (69) und „Walküre" (70) ging in München erstmalig über die Bretter. Zwischen beiden steht Weimar. Der Erfolg des „Tannhäuser" in dieser Stadt und das Unhaltbare der persönlichen Stellung Wagners in Dresden brachten es mit sich, dass am Goethetage, dem 28. August des Jahres 1850 auch der „Lohengrin" bereits seinen Einzug in Weimar halten konnte.

Die Aufführung nahm unter Liszts Leitung einen glänzenden Verlauf. Beck sang den Lohengrin, Milde den Telramund, Frl. Agathe (dessen spätere Frau) die Elsa und Frl. Fastlinger die Ortrud. Wagner weilte damals bekanntlich im Exil, nahm aber in unermüdlichem brieflichem Verkehr den regsten Anteil an den Proben und der Aufführung. Das Werk erlebte in derselben Spielzeit die für die damaligen Verhältnisse hohe Zahl von fünf strichlosen Wiederholungen. Fünfzehn Jahre vergingen seit jenen denkwürdigen Weimarer Lohengrintagen, bis ein weiteres Werk des Meisters, der „Tristan" in München das Licht der Welt erblickte, auch dieser war zur Erstaufführung ursprünglich für Weimar in Aussicht genommen, ebenso wie das damals in der Dichtung längst vollendete Werk „Siegfrieds Tod". Diesbezügliche Unterhandlungen Wagners mit der Grossherzoglichen Intendanz zerschlugen sich aber wieder, auch Liszts persönliche Verwendung führte zu keinem Resultat, es war eine stille Zeit angebrochen. Die unter der Leitung des feinsinnigen Intendanten von Zigesar eifrig kultivierte Oper trat unter dem Regime Dingelstedts mehr in den Hintergrund vor der Pflege des klassischen Schauspiels, hauptsächlich Shakespeares. Nannte doch damals die Weimarische Bühne einen unserer grössten Schauspieler, den genialen Otto Lehfeldt, mit gerechtem Stolze den ihrigen. Dennoch gelangten im Jahre 1853 der „Fliegende Holländer" und 1860 der „Rienzi", freilich beide erst an siebenter Stelle, in Weimar zur Aufführung. Die glorreichen Aufführungen des „Tristan" in München 1865 erreichten durch den Tod des unvergleichlichen Schnorr von Carolsfeld ein jähes, tragisches Ende. Kein Sänger wagte sich mehr an diese Aufgabe. Neun Jahre lang musste das Wagnersche Meisterwerk seiner Auferstehung harren, bis es in Weimar zu neuem Leben erstand. An Stelle des Kapellmeisters Stör war Dr. Eduard Lassen getreten, in Heinrich Vogl fand sich ein Künstler, der das Wagnis unternahm, das Erbe Schnorrs, des am „Tristan" Gestorbenen, anzutreten, unterstützt von seiner Gattin, Therese Thoma, der mustergültigen Isolde. Von einheimischen Weimarischen Opernmitgliedern gaben Herr von Milde einen ausgezeichneten Kurwenal, Frl. Dotter, die jetzige Frau Kommerzienrat Dr. Moritz in Weimar, eine treffliche Brangäne und der Bassist Hennig einen tüchtigen König Marke ab. Unter Lassens Direktion gestalteten sich so die drei Aufführungen des aus langjährigem Schlafe neuerweckten „Tristan" am 14., 17. und 21. Juni des Jahres 1874 zu einem wahren Triumphe. Sie bilden einen Markstein in der Geschichte der Weimarischen Bühne. Bereits im Jahre 1869 hatte Lassen auch die „Meistersinger von Nürnberg", die erst ein Jahr zuvor in München herausgekommen waren, in Weimar zur Aufführung gebracht. Auch hier, wie beim „Tristan", sehen wir also das kleine Weimar überall an zweiter Stelle, allen grossen Hofbühnen und Stadttheatern weit voran. Welche Unsummen von Mühe und Arbeit, welche Fülle künstlerischen Ernstes und unermüdlicher Arbeitskraft muss dazu gehört haben, um ein so anspruchsvolles Werk, wie die „Meistersinger" in solch kurzer

Frist herauszubringen! Mit besonderer Auszeichnung nennt hier die Weimarische Theatergeschichte den Namen des ersten Sachsvertreters, Herrn von Milde, und des nicht minder ausgezeichneten David des Herrn Knopp, beide noch heute in Weimar lebend. Nachdem in München unter Wüllners Leitung in den Jahren 1869 und 1870, bekanntlich sehr gegen Wagners Willen, Aufführungen von „Rheingold" und „Walküre" stattgefunden hatten, brachte das Jahr 1876 das grosse Bayreuther Werk. Und siehe da, kaum „ertagte die That", so war auch wieder Weimar zu Beginn des Jahres 1878 die erste deutsche Bühne, die nach Bayreuth das „Rheingold" herausbrachte, auf besonderen Wunsch des hochherzigen, kunstbegeisterten Karl Alexander. Auch hier bewährte sich das unermüdliche Streben Dr. Lassens. Unter den Mitwirkenden dieser ersten Rheingold-aufführung ragte der Darsteller des Loge, der Tenor Ferenczy, besonders hervor. Schon das nächste Jahr brachte auch die „Walküre", allerdings waren hier bereits einige andere Städte der thüringischen Residenz zuvorgekommen. Von der Aufführung des „Siegfried" und der „Götterdämmerung" nahm man damals in Weimar zunächst noch Abstand. Dagegen dürfte der schönen Ilmstadt auch der Ruhm gebühren, im Jahre 18[illegible] die ersten Musteraufführungen von „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und den „Meistersingern" veranstaltet zu haben.

Seit den glorreichen Bayreuther Tagen hat sich das Wagnersche Kunstwerk die ganze Welt erobert. Überall hat es bahnbrechend gewirkt, nicht ohne oft viel Staub aufzuwirbeln, Parteisucht, Hader und Zwist zu erregen, wie beispielsweise in Frankreich. Nach dem kleinen, stillen Weimar lenkt man heutzutage wohl kaum noch den Blick, wenn man von neuen Aufführungen Wagnerscher Werke in Italien, Spanien und Portugal, oder gar jenseits des Oceans in San Francisco, Valparaiso oder Buenos Ayres liest. Und doch beweist ein flüchtiger Einblick in das Repertoire der letzten zehn Jahre, wie ernst man es in Weimar noch immer mit der „heiligen deutschen Kunst", speziell mit einem ihrer grössten Vertreter, dem Meister von Bayreuth, nimmt. Dass daneben auch Wagners Epigonen, die Schillings, Strauss, Ritter u. a. mit ihren Werken gerade an dieser Bühne mehr denn anderswo zur Geltung kommen, ist nur berechtigt und erhöht nur die Bedeutung Weimars als Kunststadt. Von Wagnerschen Werken finden wir im letzten Dezennium auf dem Spielplan der Weimarer Hofbühne die „Meistersinger" ausnahmslos in jedem Jahre vertreten; seit 1887 fanden 24 Aufführungen des Werkes statt. Dem „Rheingold" begegnen wir zuletzt in der Saison 1888/89 mit zwei Aufführungen, während die „Walküre" in verschiedenen Jahren mit insgesamt [illegible] Wiederholungen rangiert. Der „Tristan" wurde in der Spielzeit 1891/92 sechsmal gegeben, eine für die Weimarischen Verhältnisse gewiss sehr beträchtliche Ziffer und ein glänzendes Zeugnis für die hohe künstlerische Gesinnung der Hoftheaterleitung. Auch in der Wintersaison 1893/94 wurde „Tristan und Isolde" dreimal gegeben. Dass „Fliegender Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" nebenher ebenfalls stets gebührende Berücksichtigung fanden, ist wohl ziemlich selbstverständlich. Ein Verdienst Richard Strauss' ist es, den so arg verkannten „Rienzi" am ersten Weihnachtsfeiertage 18[illegible] in neuer Bearbeitung herausgebracht zu haben (vergl. meinen Aufsatz „Rienzi redivivus" in Heft 5 und 6 des III. Jahrganges dieser Zeitschrift), der noch in demselben Jahre vier Wiederholungen erfuhr. Mit Strauss' Weggange von Weimar brach eine etwas flaue Periode am Hoftheater herein. Die Nachfolger des jungen genialen Musikers wechselten schnell hintereinander ab. Dr. Beier, Reznicek, Krzyzanowski, d'Albert, sie alle waren nicht von dauerndem Bestand auf dem anspruchsvollen Weimarer Kapellmeisterposten. Eine Lösung dieser eine Zeit lang recht brennenden Frage brachte endlich die Berufung Bernhard Stavenhagens an das Dirigentenpult der Hofbühne. Über des grossen Pianisten Bedeutung als Dirigent werde ich weiter unten zu sprechen haben. An dieser Stelle nur so viel, dass es der eisernen Energie des neuen Hofkapellmeisters gelungen ist, zunächst eine durchgreifende bauliche Änderung des Orchesterraumes durchzusetzen. Die neugetroffene Anordnung und Einteilung des Orchesters in drei verschiedene Stufen oder Terrassen unter genauer Berechnung der dynamischen Klangwirkung und Berücksichtigung des Charakters der einzelnen Instrumente (Streicher, Bläser, Schlagzeug usw.) erweist sich besonders für das Wagnersche Kunstwerk als hervorragend vorteilhaft. Die erste Anregung dazu hat schon vor Jahren

wiederholt der treffliche Wagnerschriftsteller und Tonkünstler Oskar Merz in München gegeben. Nach dem Muster von Bayreuth hat Herr Stavenhagen ferner, natürlich in kleinerem Massstabe, einen Teil des Orchesters verdeckt und unter den Bühnenraum gebracht, wodurch die allzu naturalistische Wirkung des Bleches vorteilhaft abgedämpft wird.

(Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Vom „Kaiser Heinrich" in Leipzig.

Von Paul Alexander Wolff (Dresden).

Der Sieg König Heinrichs und der Triumph seiner kaiserlichen Majestät liegen noch immer in der Luft. Selbst das theatralische Berlin, das litterarische Lohnhandwerker so gern für die ganze deutsche Welt als mass- und tonangebend in Sachen der dramatischen Kunst ausgeben möchten, zehrt heute noch von den glänzenden Brettererfolgen der beiden jüngsten Bühnenwerke Wildenbruchs, und neben den märchenhaften Klängen der „versunkenen Glocke" können auch in dieser Saison nur die Fanfarenklänge des Heinrichdramas das reichshauptstädtische Publikum in den Musentempel locken. Man hat diese Thatsache, da man sie nun einmal nicht leugnen konnte, auf der gegnerischen Seite zu erklären — erklären heisst in diesem Falle natürlich herabdrücken — und sie hauptsächlich durch die Verhältnisse zu „entschuldigen" versucht. Nach den unpersönlichen Abstraktionen von Halbes „Lebenswende" und der historischen Langeweile des verunglückten Bauernkriegsspiels von Hauptmann waren — so meinte man — die Vorbedingungen für einen Bühnensieg Wildenbruchs die denkbar günstigsten, man kann das nicht ganz leugnen und muss die verkrachten Berliner Premieren der vorjährigen Saison miterlebt haben, um die Wahrheit dieser Deduktion nur annähernd zu verstehen. Aber das allein hätte nicht genügt, um Wildenbruchs Pegasus, der seit den „Quitzows" seinen Dichter nicht mehr zu siegreicher Schlacht getragen hatte, diesmal die Wege zu ebnen, die letzten Gründe für den Erfolg lagen tiefer. Einmal sehnte sich nämlich nach der beängstigenden Schreckensherrschaft des Naturalismus die Welt wieder nach Grösse und Schönheit auf der Bühne, zum anderen war gerade Wildenbruch der Mann, dessen dramatische Kunst sich von neuem, wie es ihr immer zukommt, an die Massen und nicht an einzelne „Intime" der oder jener Richtung wandte, und das Volk — den Begriff in des Wortes bester Bedeutung! — begreift mit seinem natürlichen Empfinden eben einen König Heinrich eher, als den verschrobenen Florian Geyer, dem vielleicht Hauptmann „historischer" nachgespürt hat, als Wildenbruch den geschichtlichen Helden von oft zweifelhaftem Werte in all seinen Bühnenwerken. Was anderes ist's mit dem poetischen Werte der Heinrichdramen, über die schon so viel — auch an dieser Stelle — gesagt worden ist, dass ich mir füglich einen ausführlichen Diskurs über das undankbare Thema ersparen kann. Nur eins: man braucht nicht blind zu sein für die Schwächen der Kunst dieses Dichters, die sich in vielen Fällen rasch ausgiebt, in allerhand psychologischen Überraschungen und Überrumpelungen sich gefällt und oft an der unrechten Stelle zu viel des Guten thut an Worten und Gesten, aber es heisst kurzsichtig sein für die Vorzüge des Dramatikers Wildenbruch, wenn man ihm, dem Schöpfer der Heinrichstragödie, beinahe jede poetische Qualität abspricht, wie das Paul Schlenther gethan, oder ihn als Quartaner mit mittelmässigen Geschichtskenntnissen hinstellt, wie das Alfred Kerr zu thun versucht hat. Die Grösse Wildenbruchs liegt in der Kühnheit und Kraft, mit der er seinen Riesenstoff, zu dessen voller Bewältigung ein neuer Shakespeare erforderlich wäre, aufgegriffen und dramatisch verwertet hat, in der gewaltigen Sprache, die immer

und überall über das höchste Pathos gebietet, und dem dichterischen Schwung des ganzen Werkes, nicht zum mindesten aber darin, dass er mit seinem Drama unsere Blicke aus stumpfsinniger Alltäglichkeit wieder nach den Höhen der Menschheit gerichtet hat, dorthin, wo die grossen Thaten ganzer Völker geboren werden, wo die Mächtigen dieser Welt an goldenen Tischen thronen und dennoch stürzen können, wie es den Göttern gefällt. Und bliebe Wildenbruch nur dies eine Verdienst, den Sinn für das historische Drama von neuem angeregt und diesem arg verpönten Genre auf der Bühne unserer Tage einen glänzenden Sieg erfochten zu haben, so würde das allein genügen, um die Verleihung des Schillerpreises an ihn vollauf zu rechtfertigen.

Aber ich wollte vom „Kaiser Heinrich" sprechen, wie er in Leipzig über die weltbedeutenden Bretter geht. Wildenbruch, der Mann mit den Theateraugen, Brettergefühlen und Schnürbodennerven — wie ihn Maximilian Harden einmal nennt — ist im Grunde genommen, da er alles auf eine Karte, auf die Karte der Handlung, setzt, nicht allzuschwer zu spielen. Gelingt es seinen Schauspielern, die freilich als conditio sine qua non eine gesunde Lunge haben müssen, die in seinen Werken bisweilen nicht unempfindlichen Lücken in der Charakterisierung und Motivierung auszufüllen, dann haben sie gewonnenes Spiel, denn die tragenden Rollen seiner Bühnenwerke sind von einer Dankbarkeit, die alles hinter sich lässt, ja bisweilen häuft er zu viel auf das Haupt des einen und bestrahlt gerade eine Figur, wie die Titelrolle in „König Heinrich", mit allzu grossem Glanze, so dass sie sich dann fast allzu sonnig abhebt von dem personenreichen Hintergrunde. Die Aufführung der Heinrichstragödie im Leipziger Stadttheater liess das weniger auffallen, als z. B. die ihres ersten Teiles am Dresdener Residenztheater, bei der Matkowsky den Mann mit der Siegernatur und der Herrenmoral spielte und in seiner alles zertrümmernden Leidenschaft aus dem König der Deutschen einen Vertreter der Hybris machte, der im riesenhaften Trotz schliesslich so enden muss, wie es Wildenbruch ihm im „Kaiser Heinrich" bestimmt. Er ist ein alter Mann geworden, der titanische Begründer des Gottesgnadentums der königlichen Majestät; müde hält seine Hand Schwert und Scepter, der Werdeprozess des Helden Heinrich ist vorüber, und auf der Höhe des einsamen Menschentums steht ein gebrochener Mann, dessen charakteristischer Grundzug ein stilles Resignieren geworden ist und der nur vorübergehend noch seiner Umgebung die Grösse seiner Seele zeigt und zeigen will. Herrn Taeger gelang dieser alternde und gealterte Kaiser nicht; der gedämpfte Grundton der Rolle, deren Affektstellen nur wie milde Lichter, nicht wie grelle Farbeneffekte hervortreten müssen, ist seiner innersten Natur fremd und zuwider; er möchte lieber hinausjauchzen im Siegesjubel der Herrschernatur, als sich ducken und beugen vor jenem Schicksal, das auch die Mächtigen dieser Erde nicht verschont. Darum war der Künstler überall da am besten, wo er seinem Temperament vorübergehend die Zügel schiessen lassen durfte, wo sich der Kaiser auf den König Heinrich besann, ferner dort, wo er Praxedis gegenübersteht und dem Weibe seines Herzens sich menschlich offenbart; jedoch überraschenderweise hob er auch die Sterbescene durch eine starke Innerlichkeit auf bedeutsame Höhe und lieh seinen Worten hier mehr als sonst tiefgehende Accente. Die Maske war nicht sehr glücklich; man sah den jungen Mann, der sich absichtlich älter gemacht hat, überall durch, und das, was z. B. Sommerstorff (Berlin) seinem Gesicht als Kaiser Heinrich zu geben wusste, den müden Zug um Auge und Mund, der dem ganzen Gesicht etwas von der Anämie der alten Rasse gab, fehlte Herrn Taeger ganz. Prächtig war dagegen die Erscheinung des Künstlers, der auf der Bühne seine Umgebung immer um ein beträchtliches überragte und somit namentlich zu seinem Sohn Heinrich in einen starken und sichtbaren Kontrast trat. Herr Otto, der den jungen Heinrich spielte, hat wohl nicht nur mich, sondern auch die Kollegen von der Leipziger Kritik mit der Verkörperung dieser Figur überrascht, und ich scheue mich nicht, es auszusprechen, dass er — sonst ganz gewiss kein jugendlicher Liebhaber allerersten Ranges — seinen Berliner Rivalen Bassermann stellenweise in dieser Rolle bei weitem übertraf. Das Lauernde, Tückische im Charakter des Prinzen traf er ganz vorzüglich, die Maske und Haltung war frappierend und die geistige Detaillierung der Hauptscenen liess weder die nötige Schärfe, noch die vor allem notwendige Intelligenz bei ihm vermissen. Manches spielte Herr Otto vielleicht einen Gran zu sehr im Stile des dritten

Richard, manches war auch zu stark hamletisch gefärbt — so das Mienen- und Geberdenspiel im dritten Akte (Regensburg) —, aber als überzeugendes Totalbild war an diesem Heinrich wirklich wenig auszusetzen. Schade, dass das Organ des Künstlers für die heroischen Accente zu wenig Farbe und Metall und überdies eine nur schwer zu überwindende Neigung besitzt, immer nach oben zu modulieren, so dass die rhetorischen Bravouren mehr nach forciertem Diskant, als nach einem echten Heldentenor klingen. Neben Herrn Taeger und Herrn Otto haben nur Frl. Mancke (Praxedis), die die physische und seelische Gebrochenheit des um ihr Lebensglück betrogenen Weibes in rührenden Momenten meisterhaft zum Ausdruck brachte, und Herr Hänseler (Konrad), den man freilich trotz seines Alters und Embonpoints immer noch lieber als Bonvivant oder Naturbursche in Frack, wie in Kostümstücken mit hohen Rittersstiefeln sieht, erwähnenswerte Rollen. Durch feines Charakterisierungsvermögen thaten sich noch, wie immer, Herr Thiele (Fangipani) und Frl. Rudolfi (Abacher Bäuerin) durch ein hinreissendes Temperament hervor.

Zuletzt verdient der neue Oberregisseur Herr Adler mit Namen genannt zu werden, der vielleicht das grösste und hauptsächlichste Verdienst um die künstlerisch voll abgerundete Darstellung und die fein abgetönte Wirkung des Ensembles hatte und den scenischen wie den personellen Apparat tadellos im Schuss hielt. Ein Geschick für scenische Bilder al fresco und intime stimmungsvolle Interieurs, die durch gut regulierte Beleuchtungseffekte noch an Wirkung gewannen, ist mir an seiner Regie besonders aufgefallen, allerdings giebt dazu die tiefe und breite Bühne, um die Dresden Leipzig beneiden könnte, gute Gelegenheit. Jedenfalls hat das Renommee, das Herr Adler in Berlin genoss, nicht zu viel von ihm gesagt, und bei dem Mangel an guten Regisseuren darf sich Leipzig zu seinem ersten Schauspielleiter aufrichtig gratulieren. Das Spieltempo war anfangs etwas matt, gewann aber später an Leben und erhob sich im vierten Akte zu einwandfreier Höhe. Ungemein sympathisch berührten den Dresdener Kritiker die kurzen Pausen, die wiederum dem Regisseur ein Zeugnis für sein bewährtes Kommando hinter der Gardine ausstellten.

Der äussere Erfolg des Werkes war in Leipzig bei der ersten Aufführung — und auch bei der dritten, der ich beiwohnen konnte — nicht annähernd der gleich sensationelle wie in Berlin. Das liegt, wie ich aus eigener Anschauung und Erfahrung nun sagen kann, da ich das Drama in Berlin und Leipzig gesehen habe, am Publikum und nicht an den Darstellern. Denn sie haben gethan, was sie für Wildenbruch und seinen „Kaiser Heinrich" thun konnten, und das Gefühl mag ihnen mehr sein, als der laute Beifall des Publikums, das sich oft mit der Kritik nicht in Übereinstimmung findet.

Das schlechte Deutsch.

Von Johannes Cotta.

(Schluss.)

Am andern Morgen erhielt ich mit der ersten Post ein Briefchen, das erste Geschriebene von meiner Susanne. Ich war recht gespannt auf den Inhalt.

Mein liebes süsses einziges Fritzchen!

Sei wieder gut ich bin es auch ich kann doch Nicht dafür dass ich keine so Gute schule besuchen konnte wie Du. Meine Eltern waren arme Leute und mussten es sich sehr sauer werden lassen aber Ich weiss Du meinst es gut und darum verzeie ich Dich.

„Au!"

auch dass Du mich gestern So gekwält

„Aaaa!"

hast komm bald recht bald ich sterbe vor Sehnsucht nach Dir habe man keine bange ich werde sehr gebildet sein und mächtig aufpassen mit das Sprechen

„Hum!"

und lieb will ich Dich haben dass Dich
„Bautz!“
hören und sehen vergeht und Du einsiehst dass ich doch die Beste bin also komm bald recht bald am liebsten sofort zu Deine
„Oooo!“
Dich innig küssende Dich ewig bis in den Tod liebende Susanne.
Ich erwarte bestimmt dass Du von zwei Uhr an kommst

Sie ist reizend. Du liebe Zeit, es sind ja diverse Fehler in dem Brief und die Satzzeichen fehlen ganz und das „ewig bis in den Tod“ und „dass ich von zwei Uhr an kommen soll“ ist ja nicht korrekt, aber sonst ist der Brief doch wirklich ganz nett! Und sie sehnt sich nach mir — — und ich erst nach ihr! — Hm!

Aber auf die Fehler in dem Brief mache ich sie doch aufmerksam.

Wir haben nicht viel gesprochen in den ersten Stunden — alles atmete Versöhnung und Liebe. Die ganze Unterhaltung beschränkte sich auf Exklamationen und einzelne Verba im Imperativ, Sätze wurden streng vermieden. — Dann machte Suschen den Thee, wir setzten uns auf's Sofa wie gewöhnlich und fühlten uns glücklich, ach so glücklich.

Suschen guckt mich schelmisch von der Seite an und fragt
„Fritz, bist du mir noch böse?“
„Keine Spur!“
„Hast du nun endlich gemerkt, wie lieb ich dich habe?“
„Und wie sehr, mein Süssing! aber du hast mir in deinem Brief versprochen, sehr gebildet zu sein und recht auf deine Sprache aufzupassen.“
„Das thue ich auch — ich möchte dir ganz gefallen, aber nur dir!“
„Sieh mal, wie hübsch du heute sprichst, noch keinen Fehler hast du gemacht.“
„Ich bin gar nicht so dumm, wie du denkst.“
„Du bist überhaupt nicht dumm, dir fehlt bloss, wie du auch ganz richtig in deinem Brief geschrieben hast, eine tüchtige Schulbildung. Aber du bist erst achtzehn Jahre alt und es müsste doch kurios zugehen, wenn du das nicht nachholen solltest. Hier ist dein Brief, mein Schatz —“
„Da sind natürlich feste Fehler drin.“
„Ja. Die Überschrift ist ganz richtig — höchstens könntest du ein Komma setzen zwischen liebes und süsses, süsses und einziges; auch hinter ‚sei wieder gut‘, ‚ich bin es auch‘ — Punkt. Ich kann doch Nicht dafür‘ — nicht wird klein geschrieben — nur Hauptwörter schreibt man im Deutschen gross und hinter ‚dafür‘ kommt wieder ein Komma —“
„Du, das mit die Kommas behalte ich nicht.“
„Den Kommas.“
„Na ja — also den Kommas kann ich nicht richtig setzen — das ist mir —“
„Die Kommas.“
„Ebent sagtest du —“
„Eben!“
„Was denn?“
„Du sagtest ‚ebent‘, da ist kein t hinten dran, das klingt fürchterlich! eben heisst es!“
„Aber Fritz, du machst mich ganz konfuse — wir sprachen doch von die Kommas —“
„Den Kommas.“
Jetzt sprang Suschen ärgerlich auf.
„Nein, Fritz, das halte ich nicht aus! Du willst mich necken, einmal sagst du so, dann wieder so!“
„Aber, mein süsses Lieb, das kommt doch immer auf den Zusammenhang an. Wenn du zum Beispiel —“
„Bitte, bitte, lieber Fritz, höre auf! ich werde verrückt! Die Hauptsache ist doch, dass ich dich liebe und dass du mich wiederliebst und dass wir glücklich sind! Was geht uns die dumme Sprache an?“

„Die geht uns sehr viel an," rief ich jetzt, mich ereifernd, „die Sprache ist für jeden gebildeten Menschen —"

„Ich bin ungebildet, ich weiss es — aber habe ich dich darum weniger lieb! wer weiss, ob so 'ne gebildete Dame dich so lieben würde wie ich."

„Na ja, das ist ja alles recht gut und schön, aber mit dem ewigen Schnäbeln und Herzen und Drücken ist es doch nicht allein gethan! wir können doch nicht immer zu Hause hocken — wir wollen doch auch mal raus unter Menschen, in die Gesellschaft meiner Bekannten und Freunde, und in dieser Gesellschaft verlangt man, dass jeder seine Gedanken in korrekter Weise zum Ausdruck bringt und nicht mit der edeln Sprache umgeht, als ob man einen Haufen Lumpen vor sich hätte, aus dem man aufs geratewohl x-beliebige Fetzen rausreisst und um sich wirft."

Dicke Thränen quollen aus Suschens Augen, als sie jetzt sagte

„Ich — ich brauche keine Gesellschaft — nur di — dir, nur dich will ich haben. Du kannst ja auch überall hingehen und dann kommst du — manchmal zu mir — weiter will ich nichts — Warum fällt dir denn das mit dem Sprechen — bei mir erst jetzt — so ganz plötzlich auf? — Du hattest nie etwas an mir auszusetzen — bis gestern — und ich habe doch, so lange wir uns kennen, immer gleich gesprochen."

Da hatte sie nun wieder recht. Ich geriet in Verlegenheit

„Früher —"

„Liebtest du mich und jetzt hast du mich satt! Das ist allens!"

„Alles, nicht allens!"

„Ach, lass mich zufrieden! — O, ich durchschaue dich jetzt ganz — Ihr Männer seid alle egal! Erst wisst ihr vor lauter Liebe nicht, was ihr anfangen sollt, rennt uns nach auf Schritt und Tritt, sagt uns tausend süsse Dinge und wollt uns reine fressen vor lauter Sehnsucht, und wenn so'n armes Mädchen sich dann für euch opfert, alles hingiebt, was sie hat, ihren Ruf und — und alles, nur weil sie hofft, wirklich geliebt zu werden — es könnte ja doch mal sein! — dann werft ihr uns über kurz oder lang bei seite. Ihr habt ja euern Zweck erreicht — es fällt euch ja auch nicht schwer, euch gebildeten Männern! Ihr seid die schlimmsten."

„Suschen, du thust mir Unrecht —"

„Aber natürlich," fuhr sie bitterlich weinend fort, „eure feinen, gebildeten Damen, die geben sich ja nicht so hin wie wir ohne Überlegung, ohne Berechnung, nur, nur aus reiner Liebe! Diese Frauenzimmer wissen gar nicht, was Liebe ist und wollen geheiratet sein — geheiratet! pah, ausspucken könnt' ich vor denen! — Uns aber heiratet keiner — nur zu euern Vergnügen macht ihr uns erst verrückt mit Worten, dumm redet ihr uns — und nachher, wenn wir nichts mehr zu geben haben, sitzen wir da, unglücklich und allein fürs ganze Leben — Pfui, so 'ne Gemeinheit!"

Sie setzte sich auf den Stuhl am Fenster, verbarg das Gesicht in den Händen und schluchzte zum Erbarmen. Ich kam mir furchtbar schlecht vor. Tausenderlei hatte ich auf dem Herzen und wusste doch kein passendes Wort zu sagen — nicht nur schlecht, nein, einfältig erschien ich mir, denn sie hatte in vielen Punkten recht und — ausserdem sah sie reizend aus in ihrer Erregung.

Merkwürdig war, dass ich immer, wenn sie sprach krampfhaft auf einen Fehler wartete. Das machte mich förmlich nervös. — —

„Geh jetzt — ich will allein sein."

„So willst du mich wegschicken?"

„Geh nur, geh! ich will dich nicht mehr sehen!"

„Nun gut, beruhige dich nur erst, dann wollen wir vernünftig mit einander reden. — Wirst du mir schreiben?"

„Auch noch! damit du wieder was zu mäkeln hast an meinen Brief! geh nur — geh."

Und — ich ging

Vier Tage waren darüber verflossen. Ich hatte Suschen gleich einen langen ausführlichen Brief geschrieben, aber keine Antwort erhalten. Am fünften Tage ging ich in ihre Wohnung, aber — sie war fort. Die Wirtin teilte mir mit, das Fräulein hätte plötzlich gekündigt und wäre noch in derselben Stunde ausgezogen, wohin wusste sie nicht. —

Bald verliess ich die Stadt — andere Ereignisse beschäftigten mich, andere Menschen traten in mein Leben — Suschen schwand immer mehr aus meinem Gedächtnis. Nur manchmal noch packte mich die Erinnerung und quälend flüsterte es dann in mir: Suschen hatte recht — es war [illegible]!

Und jetzt — ich habe eine Frau aus bester Familie, sie spielt brillant Klavier, liest Schopenhauer, Zola und wer weiss was durcheinander, unterhält sich sprühend geistreich mit den geschliffensten unserer Gäste, spricht perfekt englisch und französisch, und ich — ich sehne mich oft heimlich, ganz heimlich nach dem schlechten Deutsch der armen, braven, kleinen Susanne. —

Bücherbesprechungen.

Hermann Wilhelm Hoffmeister, „Der getreue Eckart". Leipzig 1896. Robert Friese Sep.-Cto. „Der getreue Eckart" ist nach Stoff, Form und Tendenz ein würdiges Seitenstück zu Ernst von Wildenbruchs historischem Drama König Heinrich IV. [illegible] Und dass [illegible] [illegible] H. Z.

Tiberius Gracchus. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Paul Barth. Zweite veränderte Auflage. Leipzig, Verlag von Karl Reissner. [illegible] Ernst Fleischhauer.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. In dem VII. Musikabend des Leipziger Kammermusik-Vereins gelangte Karl Prohaska aus Wien mit verschiedenen Kompositionen — einer Sonate für Pianoforte und Violine und vier Liedern — zum Wort und fand reichen Beifall. Die Lieder wurden von Dr. Kraus stimmungsvoll interpretiert, indessen Herr Konzertmeister Hilf im Verein mit dem Komponisten mit bewährter Meisterschaft für die Sonate eintrat. Eine sehr freundliche Aufnahme wurde auch Borghild Holmsen zuteil, deren melodienreiche, formgewandte Sonate für Violine und Pianoforte von der Komponistin und Herrn Hilf exakt und feinfühlig vorgetragen wurde.

Helmstedt. Fräulein Barbeine, eine Schülerin der oft gerühmten Liedersängerin Frl. Klara Polscher in München entzückte mit dem Vortrage von Liedern von Brahms, Grieg, Lessmann u. a. und errang damit einen glänzenden Erfolg. Unterstützt von einer ungemein sympathischen Erscheinung verfügt Frl. Barbeine über eine weiche Altstimme, welche nach der Höhe und Tiefe hin gleichmässig schön ausgebildet ist. Reicher Beifall lohnte die Vorträge der talentvollen jungen Dame.

Theater (Oper).

In Zürich hat am 4. Februar die erste Aufführung von Richard Wagners „Götterdämmerung“ mit Kammersänger Georg Lederer als Siegfried und Frl. Maria Seiffert als Brünnhilde stattgefunden. Da die Vorstellung, wie das hier noch üblich, „zum Benefiz“ des seit Jahren auf seinem Posten tapfer ausharrenden Theaterkapellmeisters Lothar Kempter angesagt war, durfte das neue Haus bei diesem Anlass wieder einmal als ausverkauft gelten. Das etliche fünfzig Mann starke Tonhallenorchester leistete unter Kempters schwungvoller Leitung bewundernswertes. Geradezu hinreissend war die Brünnhilde unserer mit Recht gleich auf vier Jahre verpflichteten stimmgewaltigen Primadonna Frl. Seiffert, die gleich ihrem Partner (Siegfried Lederer) ausserdem über eine imposante Bühnenerscheinung verfügt, wie sie zur Verkörperung Wagnerscher Heldengestalten unerlässlich ist. Von der übrigen Besetzung — man hatte dabei mit Anfängern zu rechnen — verdienen die Herren Haanschild (Hagen) und Victor (Alberich) erwähnt zu werden. Das animierte, von der Schönheit des Werkes sichtlich überraschte Publikum wurde nicht müde, die Hauptdarsteller, sowie den verdienten Dirigenten und den Regisseur (Herrn Uttner) hervorzurufen und mit Kranzspenden auszuzeichnen.

Theater (Schauspiel).

Paris. Victorien Sardous neues Spektakelstück „Spiritisme“, das, wie gemeldet, in der Generalprobe schliesslich Heiterkeit erregte, wurde vom Premierenpublikum widerspruchslos acceptiert. Die Gerechtigkeit zwingt anzuerkennen, dass Sardous grosse Geschicklichkeit über die kindische Thorheit der Spukgeschichte hinwegtrug. Sarah Bernhardt war meisterlich, die Kritik verhält sich meist ablehnend. Das Stück wird in Berlin am Neuen Theater aufgeführt werden.

Verschiedenes.

— Humperdincks Märchenspiel „Die sieben Geislein“ (für die Familie geschrieben) ist in Brunnen am Vierwaldstätter See von der Gastwirtsfamilie Fassbind aufgeführt worden und zwar so gut, dass die intelligenten musikalischen Dilettanten die kühne Idee einer Gastspielreise in Betracht gezogen haben. Dazu wird's wohl nicht kommen, aber an Ort und Stelle dürfte man diesen Sommer als Attraktions-Reklame für die Schweizreisenden das liebliche Werk wiederholen.

— Aus Wien wird gemeldet: Die Nichte Franz Schuberts, Frau Anna Siegmund, hat dieser Tage im Nachlasse ihres Vaters, des Oberrechnungsrates Andreas Schubert, eines Stiefbruders des Meisters, zwei bisher unbekannt gewesene Kompositionen der Lieder „Jägers Abendlied“ und „Meeresstille“ und einen Brief Schuberts aus dem Jahre 1818 gefunden, den er aus Zelez in Ungarn, wo er beim Grafen Esterhazy weilte, an seinen Bruder Ferdinand Schubert, Direktor des Pädagogiums von St. Anna, richtete.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 24.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C W

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG

Leipzig, den 13. März.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11¾—12½ Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 30 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1875.

Heft 24.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

II. Hauptprüfung des Kgl. Konservatoriums. Einen schönen Beweis für die Güte und Leistungsfähigkeit unseres weltberühmten Kunstinstitutes brachte die II. Hauptprüfung am Freitag 26. Februar. In schöner Abwechselung kamen Kompositionen von Schülern zu Gehör, die fast alle von bedeutender Leistungsfähigkeit zeugten. Die Glanznummer des Abends war ohne Zweifel „Prinz Karneval“, Konzert-Ouverture von Herrn Otto Wittenbecher aus Weissenfels. An dieses Werk kann man schon einen schärferen Massstab anlegen, als an die Kompositionen eines Anfängers, denn es ist ein gereiftes Opus, was für die geistige Entwickelung des jungen Künstlers den besten Beweis brachte. Überall sprüht der Humor, der den frischen Gesellen auf seiner Wanderfahrt begleitet, nirgends stockt der melodische Fluss, das heisse Temperament, das dem Werk Lebenskraft einhaucht. Nicht mehr schülerhaft ist die Behandlung und die Verarbeitung der höchst originellen Themen, raffiniert und kunstvoll ist der gewaltige Orchesterapparat behandelt. Keine Künsteleien und Unmanieren sind in der Ouverture, überall pulsiert Natürlichkeit und Frische, trotz aller kontrapunktischen Streifereien. Rauschender Beifall und mehrmaliger Hervorruf zeichnete den jungen Künstler aus, auf dessen weitere Entwickelung man mit Recht gespannt sein kann. Die Ausführung war eine sehr lobenswerte, unter der feurigen Leitung von Herrn Kapellmeister Sitt. Beachtung verdient ferner der Prolog zum Melodrama „Pert“ für Frauen-Chor und Orchester, komponiert von Herrn Franz Neumann aus Prosnitz (Mähren). Der junge Komponist, der schon durch seine Sachen, in einem Winderstein-Konzert aufgeführt, berechtigtes Interesse erregte, verleugnete auch in diesem neuen Kinde seiner Muse die Seiten seines vielversprechenden Talentes. Herr Neumann verfügt vor allem über eine überaus reiche melodische Ader, was er schreibt, das klingt zwar manchmal der Tiefe und Innerlichkeit entbehrend, aber doch noch individuell. Auch in dem Prolog atmet alles nach Poesie und Empfindung, wunderschön schattiert harmonisiert die Deklamation mit der Musik zusammen. Die Instrumentation, wenn auch nicht gerade hervorragend, ist doch sehr originell — vor allem der Eintritt des „Verheissungs“-Motiv (ein sehr schönes Motiv), die Frauenchöre könnten manchmal noch zarter, „engelhafter“ sein. Die Aufführung, die der Komponist selbst leitete, war recht schön, sehr gut war die Begleitung des Orchesters, während leider der Chor wieder einen recht matten Eindruck hinterliess, wäre es denn nicht möglich, auch hierin eine Umwandlung zu schaffen, wie es bei dem Orchester geschehen ist? Um die Deklamation hatten sich Frl. Antonie Klein aus Riga und Frl. Elisabeth Hunger aus Leipzig verdient gemacht, vor allem die erstere traf stets die rechte Stimmung, nur muss die junge Dame sich hüten, nicht zu viel Pathos zu bringen, das zahlreich erschienene Publikum applaudierte lebhaft.

Den Abend eröffnete eine Symphonie (C moll) von Herrn Paul Glaser aus Schöneck i. Voigtl. Streng nach klassischer Form bringt das Werk viel Gutes und viel Schönes, vor allem ist es viel zu lang, sogar der „kleine“ Schubert würde den Kopf geschüttelt haben über die Länge des Andante gracioso, die Erfindung der Themen ist meistens recht ansprechend, aber konventionell, alltäglich. Der beste Satz ist jedenfalls das Scherzo,

auch der erste Satz wird [illegible] Eindruck hinterlassen, während das Allegro [illegible] [illegible]

[illegible] Th. Nestmann.

III. Hauptprüfung am Kgl. Konservatorium der Musik. [illegible] gesang [illegible] die III. Hauptprüfung [illegible] [illegible] bekannte Cellist Herr Max Wünsche aus Plauen [illegible] [illegible]

[illegible] Th. Nestmann.

X. Winderstein-Konzert in der Alberthalle unter Mitwirkung des Pianisten Kranich. Das zehnte der in kurzer Frist beliebt gewordenen, populären Sonntagskonzerte gewann erhöhtes Interesse durch die Mitwirkung des amerikanischen Pianisten Herrn Kranich, welcher auch als Komponist sich zum erstenmal und zwar mit seltenem Erfolg dem Leipziger Publikum vorstellte. Als Pianist geniesst Herr Kranich in seinem Vaterlande, wie hier, künstlerischen Ruf, der weniger in individuellen Vortragsmanieren, als in virtuoser Technik und Beherrschung der klassischen wie modernen Litteratur Erklärung und Begründung findet. Seine Kompositionen erweckten lebhaftes Interesse und fanden allgemeine Anerkennung. Der erste Satz des Klavierkonzertes hat formell betrachtet zunächst den Vorzug, dass der oberste, leider in modernen Klavierkompositionen oft vernachlässigte Grundsatz strengstens befolgt war: überall dominierte der Klavierpart, der in den Hauptthemen grosse musikalische Schönheiten aufwies. Dagegen hat der Komponist das zweite Gesetz, dass nämlich ein Klavierkonzert analog der Sonate an strenge Normen in der Struktur gebunden ist, manchmal übertreten, die Folge davon ist, dass der erste Satz, wenn er isoliert wiedergegeben wird, nicht als integrierender Bestandteil gleich erkannt wird, sondern eher den Eindruck einer freien Phantasie mit Orchesterbegleitung macht. Die Orchesterbegleitung weist grosse Vorzüge auf und verrät in der Instrumentation fleissiges Studium des Bayreuther Meisters, die Idee, das Hauptthema von Blechinstrumenten wiederholen zu lassen, ist zwar nicht originell, war aber in wirksamster Weise durchgeführt. Von den drei weiteren Kompositionen für Pianoforte ist das Notturno musikalisch das bedeutendste, das Capriccio frappierte durch Dissonanzen, die an den Weingartnerschen „König Lear" erinnerten. Herr Kranich fand als Komponist wie als Pianist lebhaften Beifall und wurde durch Kranzspenden ausgezeichnet, die ihm umsomehr zu gönnen waren, als derselbe durch Begründung des Novitätenquartetts wirksam in das Leipziger Musikleben eingegriffen hat. Das Winderstein-Orchester begleitete den ersten Satz des Klavierkonzertes, abgesehen von einigen Schwankungen, decent und in der Intention des Komponisten und rechtfertigte in der Leonoren- und Euryanthenouverture, ferner im Vorspiel zur Oper „Loreley" und in Brahms' Tänzen das Lob, welches ihm jüngst bei Gelegenheit des Lamoureux-Konzertes von kompetenter Seite an dieser Stelle erteilt wurde.

S. Molar.

Hofkapellmeister Professor Max Erdmannsdörfer.

Von Max Chop.

Der weitaus interessanteste Abschnitt im künstlerischen Leben und Wirken Max Erdmannsdörfers ist mit dem Namen einer kleinen mitteldeutschen Residenz verknüpft, die Mitte bis Ende der siebziger Jahre in musikalischer Hinsicht eine Führerrolle in Deutschland übernommen hatte: Sondershausen, der zwischen den Ausläufern des Harzes und Thüringer Waldes reizvoll gelegene Stammsitz des schwarzburgischen Fürstenhauses. Der verstorbene, äusserst kunstsinnige Fürst Günther Friedrich Karl hatte die schon unter seinem Vater durch Webers und Spohrs Leitung berühmte Hofkapelle seit Anbeginn seiner Regierung kräftig unterstützt. Aus kleinen Anfängen hatte sich unter Steins, namentlich aber Max Bruchs Scepter die Körperschaft immer bedeutsamer entwickelt. Als Bruch 1870 seinen Posten niederlegte, trat der damals 23 Jahre alte Max Erdmannsdörfer an die vakante Stelle. Man hatte in der Anwerbung dieser Kraft einen Glücksgriff gethan. Denn Erdmannsdörfer besass neben eminenten musikalischen Vorzügen ein ganz hervorragendes organisatorisches Talent, vereint mit eiserner Willenskraft. Beides war durchaus notwendig, wenn man äusserlich und innerlich jene Reorganisation vollziehen wollte, die damals im ganzen Kunstleben vor sich ging, und der Übergang von der strengen Klassizität zur modernen Romantik ist namentlich in der kleineren, weltabgeschiedeneren Kunstgemeinde durch den Kampf mit dem philisterlich Traditionellen besonders schwierig.

Erdmannsdörfer hatte damals nicht allzuviel Visitenkarten abzugeben. Am 14. Juni 1848 in Nürnberg geboren und von seinem Vater in der Musik trefflich unterrichtet, erregte er durch den virtuosen, öffentlichen Vortrag eines Mozartschen Klavierkonzertes im zehnten Lebensjahre grösseres Aufsehen. In den Jahren 1863 bis 1866 bildete er sich am

Leipziger Konservatorium, 1868/69 unter dem trefflichen Tondichter und geistreichen Musikschriftsteller Julius Rietz-Dresden als Dirigent aus. Bis zur Berufung nach Sondershausen hatte er als Klavierlehrer in Nürnberg verweilt, in diese Zeit fällt auch der Entwurf grösserer Kompositionen.

Die ersten drei Jahre seiner Thätigkeit in Sondershausen vergingen ohne nennenswerte Grossthaten. Er schulte sich am ausgezeichneten Orchester, dann sein Orchester an seiner eigenartigen künstlerischen Individualität. Die sogenannten „Lohkonzerte" der fürstlichen Hofkapelle (Konzerte, die gegen freien Eintritt im „Loh" [lucus] des Schlossparkes an jedem Sommer-Sonntag stattfanden) gewannen mehr und mehr eine ausgesprochen moderne Tendenz. Namen, die vordem bei den nur von Klassizität simpelnden Philistern verpönt waren — Berlioz, Liszt, Raff, Svendsen, Hamorick, Bülow, Glinka, Saint-Saëns, Bizet, schliesslich sogar Richard Wagner —, traten plötzlich in den Vorder-

Max Erdmannsdörfer

grund, die Programms wuchsen immer mehr zu Triumphen für die neudeutsche Richtung an, immer monumentaler wurden die Werke, die Erdmannsdörfer von Sonntag zu Sonntag zur Aufführung brachte. Und was er bot, war musterhaft. Die erste Opposition, die ihm entgegentrat, stellte das Orchester, an technische und musikalische Anstrengungen, wie sie die neue Ära von den Leutchen verlangte, war niemand gewöhnt. So galt es, erst das Phlegma abzuschütteln, das Interesse zu wecken und endlich die Musiker zu schulen. Dann trat ihm das eingefleischt klassische Philisterium scharf gegenüber und suchte den „Neuerer" aus dem Sattel zu heben. Aber Erdmannsdörfer sass zu fest im Sattel, stand viel zu hoch in der Gunst seines fürstlichen Protektors, als dass ihn die Speerstösse der Don Quixotes hätten abwerfen können. Und um in seiner bedeutsamen Aufgabe noch freier und willenskräftiger vorgehen zu können, verheiratete sich Erdmannsdörfer 1874 mit der genialen Lisztschülerin und Pianistin Pauline Fichtner, einer Wienerin von bezaubernder Liebenswürdigkeit. Was dem Gatten hier und da nicht ganz glücken wollte, die Niederwerfung des Vorurteils gegen die Moderne, — der grossartigen Klavier-

spielerin flogen beim ersten Auftreten aller Herzen entgegen. — Ausserdem zog Frau Erdmannsdörfer Fichtner den heissverehrten Meister Franz Liszt von Weimar nach der kleinen Residenz Sondershausen herüber, der hörte das Orchester, hörte seine meisterhaften Darbietungen und wurde mit seinem grossen Kreise musikalisch bedeutsamer Freunde ein fleissiger Besucher der „Lohkonzerte“. Die Gönnerschaft des damals schon greisen Meisters ging soweit, dass er in den Jahren 1876 bis 1879 nach Sondershausen kam, „um — wie er sagte — seine Werke in absolut einwandfreier Wiedergabe zu hören.“

Bei derartigen Gelegenheiten feierte man wahre Musikfeste am Vormittag durch glänzende Matinees im gastfreien Hause Erdmannsdörfers, in denen auch Meister Liszt spielte, — des Abends durch die vom „Loh“ nach dem Hoftheater verlegten Monstreaufführungen, die für Liszt und Erdmannsdörfer beispiellose Triumphe und Huldigungen brachten.

Aus den in musterhafter Weise vorgeführten Neuheiten seien erwähnt: Franz Liszt: Faustsymphonie, Dantesymphonie, Bergsymphonie, Präludien, Orpheus, Tasso, Hungaria, Festklänge, Mazeppa, Ideale, Christus, heilige Elisabeth. — Hektor Berlioz: Harold in Italien, Symphonie funèbre, Fausts Verdammnis, Symphonie fantastique, „Benvenuto“-Vorspiel. — Richard Wagner: Siegfried-Idyll, Kaisermarsch, Bruchstücke aus „Tristan“, Nibelungenring, das „Meistersinger“-Vorspiel, „Faust“-Ouverture, Venusberg-Bacchanal. — Hans von Bülow: Nirwana, Des Sängers Fluch. — Erdmannsdörfer: Vorspiel zu Brachvogels „Narziss“, Prinzess Ilse, Schneewittchen, Traumkönig und sein Lieb. — Glinka: Komarinskaja u. a. — Svendsen: Sigurd Slembe, Karneval, Symphonien. — Hamorick: Nordische Suiten, Jüdische Trilogie, tragische und poetische Symphonie. — Hartmann: Nordische Heerfahrt, Nordische Volkstänze, Esdur-Symphonie. — Joachim Raff: Ungarische Suiten, verschiedene Orchestersuiten, Symphonien „Leonore“, „Im Walde“, „In den Alpen“, „Im Frühling“. — Lassen: Musik zu Hebbels Nibelungen. — Saint-Saëns: Symphonische Dichtungen. — Klughardt: Symphonie in F. — Goetze: Symphonie in F. — —, kurz ein Blütenstrauss vornehmster Orchesterwerke, wie man sie in dieser Fülle und Logik ihrer Aufeinanderfolge bis heute noch nicht von einer anderen musikalischen Korporation zu hören bekommt. Daneben natürlich Beethoven, Mozart, Haydn, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms u. a.

Die ersten Künstler hatte Erdmannsdörfer an sich zu fesseln gewusst. So sassen unter den ersten Geigern fünf Konzertmeister, darunter Petri, Miroslaw Weber, Seitz, Kopecki, — in den Celli Wihan, Lübeck, Mohnhaupt, den Bässen standen die berühmten Solisten Láska und Simon vor. Danach kann der Leser bemessen, was zwischen den grossen Orchesterwerken solistisch geboten wurde. Es waren Leistungen erster Güte — und von weither pilgerten die andächtigen Zuhörer in Scharen herbei.

Es waren Thaten von höchster künstlerischer Bedeutsamkeit, Thaten, welche die Aufmerksamkeit und den Neid der musikalischen Mitwelt erregten, denen aber, die sie geniessen durften, unvergesslich bleiben. Nach 1890 schrieb Erdmannsdörfer in wehmütigem Gedenken der reformatorischen Thüringer Epoche an den Verfasser: „Sondershausen! — Meine reinsten Ideale sah ich dort verwirklicht! !“

Mit dem Verzicht Günther Friedrich Karls auf den Fürstenthron zu Gunsten seines Sohnes schied auch das Erdmannsdörfersche Dioskurenpaar von Sondershausen, das seitdem von seiner führenden Rolle zurücktrat und mit dem bescheidenen musikalischen Durchschnittsmasse kleinerer Hoforchester vorlieb nimmt. — Die trüben Erfahrungen gelegentlich des Potentatenwechsels und des Abschieds veranlassten Erdmannsdörfer, einige Monate bei den Verwandten seiner genialen Gattin in Wien stiller, zurückgezogen zu verbringen. Erholung that ihm dringend not. In der Musse fand er Gelegenheit, im Auftrage Bote & Bocks Anton Rubinsteins vierhändigen „Bal costumé“ zu instrumentieren. — In Leipzig, wohin er übersiedelte und bestens bekannt war, empfing man das Künstlerpaar mit offenen Armen. Sie traten beide als Pianisten auf (Liszt: „Concert pathétique“, Hexameron-Variationen, „Mazeppa“, „Tasso“, sämtlich für zwei Klaviere), Erdmannsdörfer auch als Gastdirigent an der Leipziger Oper für den mit dem Nibelungenring in Berlin beschäftigten Anton Seidl. Den Leipziger Aufenthalt beschloss ein grosses

Theaterkonzert, in dem Frau Erdmannsdörfer unter Nikischs Leitung das A dur-Klavierkonzert Liszts spielte, Erdmannsdörfer sein auf Liszts Wunsch instrumentiertes ungarisches Divertissement (Schubert) dirigierte. —

Ein Telegramm hatte ihn nach Moskau berufen, wo er unter glänzendem Erfolge vier Konzerte leitete und — blieb, um acht Winter hindurch als Dirigent der grossen Symphoniekonzerte der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft, als direkter Nachfolger Nikolaus Rubinsteins, zu wirken. Die Ehrungen und Auszeichnungen, die sich an diese Thätigkeit knüpfen, sind ausserordentlich reich. Erdmannsdörfer leitete auch am kaiserlichen Konservatorium ein Jahr hindurch die Ensemble-Klasse. Bei seinem Abschied verlieh ihm der Zar den „Stern", nachdem ihn die Universität schon vorher zum „Professor der Künste" ernannt hatte. Besonders bemerkenswert aus der Moskauer Zeit sind eine Prachtaufführung von Franz Liszts „Heiliger Elisabeth", sowie zwei grossartige Vorführungen des Byron-Schumannschen „Manfred" mit Ernst Possart zu wohlthätigem Zwecke in dem beide Male gänzlich ausverkauften grossen kaiserlichen Theater. Erwähnt seien auch die Konzerte des durch Erdmannsdörfer kreierten Studenten-Orchesters, darunter eine Aufführung vor dem Zaren.

All die reichen Ehrungen, die glänzenden Auszeichnungen konnten das mehr und mehr sich in Erdmannsdörfer geltend machende Gefühl der Sehnsucht nach der deutschen Heimat nicht ersticken. Er vertauschte das brillante Moskau mit einem deutschen Heim, mit Bremen, wo er von Bülow vorgeschlagen war und sofort kontraktlich verpflichtet wurde. Auch hier bewährte sich Erdmannsdörfers organisatorisches und reformatorisches Genie aufs glänzendste, er leistete grossartiges und Triumph reihte sich an Triumph. Neben den Symphonien Beethovens, Schumanns, Schuberts, Brahms' und Liszts (Dante und Faust) verhalf er auch den hervorragenderen Werken eines Richard Strauss, Grieg, Tschaikowsky und Saint-Saëns zu ihrem Rechte. Das Bedeutendste, was er von Richard Wagner bot, war das „Meistersinger"- und „Parsifal"-Vorspiel, sowie der Charfreitagszauber. An Chorwerken weltlicher und geistlicher Art brachte er: Paradies und Peri — Der Rose Pilgerfahrt — Bruchs Odysseus — Die heilige Elisabeth — Traumkönig und sein Lieb (Erdmannsdörfer), sowie die Kaiserhymne. — Die Requiems von Mozart, Cherubini und Brahms — Die Flucht nach Ägypten (Berlioz) — Messias — Matthäus-Passion usw. Auch für den damals erkrankten Hans von Bülow leitete Erdmannsdörfer zwei Konzerte in Hamburg mit kolossalem Erfolge. Das Publikum in Bremen, der grosse, unter Erdmannsdörfer neu erstandene Philharmonische Chor, das eminente Orchester, — alle hingen sie an seiner fesselnden, mit sich fortreissenden künstlerischen Persönlichkeit. — Das Orchester hatte in ihm auch menschlich einen warm fühlenden Vertreter; als er einen äusserst verlockenden Antrag für Boston erhielt, machte er sein Bleiben in Bremen von der Bedingung abhängig, dass das Orchester städtisch gemacht werde. Dies geschah und mancher Künstler verdankt seine sicherere und würdigere Existenz dem selbstlosen Eintreten Erdmannsdörfers.

Die Zeit der künstlerischen Wirksamkeit des Dioskurenpaares Erdmannsdörfer in Bremen erreichte ein jähes Ende durch einen Konflikt zwischen dem Leiter der Kapelle und seinem Konzertmeister, einem Protegé Joachims, der seinen im Salon und auf den Tennisplätzen erlangten Einfluss der künstlerischen Persönlichkeit Erdmannsdörfers gegenüber auszuspielen versucht. Da der Streit nicht in wünschenswerter Weise beigelegt werden konnte, reichte Erdmannsdörfer seinen Abschied ein. Seinem Konzertmeister gelang es nicht, sieghaft an Ort und Stelle zu verbleiben; er ist bis zur Zeit ohne Posten, nur im Joachimquartett mit der zweiten Violine bedacht, während er in Bremen die erste Violine spielen zu dürfen glaubte.

Erdmannsdörfer zog es schon lange nach seiner bayrischen Heimat. Er entschloss sich, das schöne künstlerisch bedeutsame München zum Domizil zu wählen. Der Abschied des Paares von Bremen brachte Ehrungen über Ehrungen. Im letzten Klavierabend der Frau Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner schien der Saal in einen Blumengarten umgewandelt, während Erdmannsdörfer beim letzten philharmonischen Konzerte buchstäblich in Lorbeeren stand. Es regnete wahre Riesenkränze, darunter auch silberne, und des Beifalls und Hervorrufes war kein Ende. Am anderen Tage fanden sich hunderte von

Freunden an der Bahn ein, als das Künstlerpaar abfuhr. Das Koupee war mit Blumen geschmückt, ein Rosenregen fiel durchs Fenster, an einem der Bouquetts glänzten als Tautropfen wundervolle Brillanten. So ehrte das steife Bremen seinen Meister und machte ihm nach sechsjährigem, glücklichstem Schaffen und Leben den Abschied recht schwer.

Kaum war Erdmannsdörfer in München angelangt und hatte sein reizendes Künstlerheim aufgeschlagen, als er Anträge für Berlin, Glasgow, Lissabon, Madrid, Rotterdam, St. Petersburg und Moskau erhielt. Er entschied sich für Russland, dirigierte zwei Konzerte in Moskau und sämtliche Symphoniekonzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. Erfolg reihte sich an Erfolg; man engagierte Erdmannsdörfer auch für die Saison 1896/97 für zehn grosse Konzerte. Bei seiner Rückkehr aus Russland nach München beginnt dort seine Thätigkeit, im September 1896 wurde er an Stelle des erkrankten Generalmusikdirektor Hermann Levi zum Kgl. Bayrischen Hofkapellmeister ernannt.

München kann sich zu dieser Aquisition aufrichtig beglückwünschen. Es hat einen bedeutenden Mann, ein musikalisches, organisatorisches und reformatorisches Genie an seine Scholle gefesselt.

Die Weimarer Hofbühne in ihrer Stellung und ihren Beziehungen zur Wagnerschen Kunst.

(Betrachtungen anlässlich einer strichlosen Aufführung der „Walküre" am 25. Febr. 1897 am Weimarer Hoftheater.) Von Robert West.

(Schluss.)

Ich komme nunmehr zu der eigentlichen Besprechung der letzthin von mir besuchten Aufführung der „Walküre". Der Umstand, dass diese, obgleich die sechste in dieser Saison, trotz eines an demselben Abend in der Erholung stattfindenden Konzertes von Paul Bulss, annähernd ausverkauft war, ist ein schlagender Beweis für das Interesse, welches die Weimaraner ihrem so vornehmen Kunstinstitut entgegenbringen. Wer genau die dortigen Verhältnisse kennt, weiss, dass das Hoftheater nur durch die Munifizenz seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Karl Alexander in den Stand gesetzt ist, mit einem hoch über jedem Durchschnitt stehenden Opern- und Schauspiel-Personal und einem Orchester, welches das Prädikat „musterhaft" verdient, Vortreffliches in jeder Hinsicht zu leisten. Im Gegensatz zu den Tag für Tag spielenden grossen Theatern ist in Weimar Gelegenheit geboten, zu allen Aufführungen zahlreiche sorgfältige und eingehende Proben abzuhalten; ein Blick auf den Probezettel belehrt uns hierüber sofort. Die verhältnismässig geringe Beschäftigung der einzelnen Künstler ermöglicht diesen ferner ein gründliches Sichvertiefen in ihre Rollen und eine eifrige Hingabe an ihr Studium. Die auf hoher Stufe stehende Leistungsfähigkeit des Orchesters und die in berufenster Künstlerhand ruhende musikalische und technische Leitung thun weiter das ihrige dazu, um einer Aufführung am Weimarischen Hoftheater den Stempel des durchaus Künstlerischen aufzudrücken. Um mich nunmehr Einzelheiten zuzuwenden, möchte ich als besonders wertvoll und wichtig für die Aufführung speciell der späteren Werke Wagners hervorheben, dass in Weimar trotz der geringen Raumverhältnisse die Besetzung der Instrumente durchaus den Vorschriften des Bayreuther Meisters entspricht. Klarinetten und Oboen sind in der geforderten 4fachen Besetzung (inklusive Bassklarinette und Engl. Horn, letzteres durch Herrn Kammermusikus Todt in geradezu hervorragender Weise besetzt) vorhanden, desgl. die Hörner in 8facher Besetzung, soweit es sich nicht, wie im ersten und zweiten Akt der „Walküre", um 4 Hörner und 4 Tuben handelt. Die treffliche Schar der Streicher führt der rühmlichst bekannte Geigenvirtuose Alfred Krasselt an, während am ersten Cello-Pult Meister Grützmacher sitzt. Dass auf diese Weise an Ohr und Herz erfreuenden Klangwirkungen kein Mangel ist, ist wohl zu

begreifen. Herrn Stavenhagen lernte ich als feinsinnigen, feurigen und zielbewussten Dirigenten kennen, man empfing von seiner Direktion des Werkes den Eindruck einer wahrhaft „künstlerischen That". Mit seiner Auffassung der Tempi war ich freilich nicht immer einverstanden, sie waren meines Empfindens zum Teil geradezu unwagnerisch und kontrastierten denn doch gar zu sehr mit der von Bayreuth und München her mir wohlbekannten Tradition. Herr Stavenhagen trägt so viel von seiner eigenen äusserst lebhaften Künstlernatur und seinem höchst invidduellen Empfinden in die wagnersche Musik hinein, dass dieselbe in Gefahr gerät, ihr specifisch wagnerisches Gepräge zu verlieren, obgleich der Effekt und die geistvolle Intuition des Dirigenten zu mächtiger, nie versagender Wirkung gelangen. So quälte Herr Stavenhagen z. B. den Sänger des Siegmund mit der übertrieben breit genommenen B dur Stelle des ersten Aktes „zu seiner Schwester schwang er sich her", während er den Wotan in der grossen vollkommen strichlos gemachten Erzählung des zweiten Aktes von der Stelle an „Der der Liebe fluchte, er allein nützte neidisch des Ringes Runen usw." zu einer förmlichen Hetzjagd trieb. Ein Glück, dass der treffliche Darsteller den Text tadellos beherrschte. Ich glaube aber nicht, dass eine derartig schnelle Zeitmassnahme dem majestätischen Wesen des Gottes entspricht, der seinem Lieblingskinde gegenüber dem „endlosen Grimm", dem „ewigen Gram", der sein Innerstes so furchtbar durchtobt und zermartert, Ausdruck giebt und es einen Blick in die innersten Falten seines kummervollen Herzens werfen lässt. Die meisten Zwischenspiele hingegen gelangten zu hervorragend schöner Geltung. Die Ankunft des ergrimmten Wotan im Sturmesgebrause auf dem Brünnhildenstein habe ich selten wirkungsvoller in ihrem ihresgleichen suchenden kolossalen Crescendo gehört. Von machtvoll eindringlichster Wirkung war auch die in ungeheurer Breite herausgearbeitete E-dur-Stelle bei Wotans Abschied im dritten Akte. Hier erwies sich Herr Stavenhagen als ein Orchesterleiter, der zu dem Höchsten berufen ist, wenn es ihm gelingt, seine überschäumende Individualität hie und da einzudämmen, nicht zu sehr seinem Empfinden die Zügel schiessen zu lassen und dasselbe auf die Werke anderer zu übertragen, wie es ja allerdings bei einem Pianisten ganz erklärlich ist und von Anfang an ziemlich nahe liegt.

Unter den Darstellern gefiel mir der Wotan des Herrn Gmür ausnehmend gut. Dürfte die Stimme für grössere Räume auch nicht geeignet sein, so finden sich doch bei diesem Künstler Intelligenz und Können in glücklichster Weise gepaart. Die Stimme ist nach der Höhe wie nach der Tiefe gleichermassen ausgiebig, die Aussprache und Deklamation von hervorstechender Prägnanz, die Erscheinung sehr stattlich und das Spiel weit erhaben über konventionelles und durchschnittliches, in Einzelheiten geradezu geistreich zu nennen. So erschien Herr Gmür im letzten Akt nicht, wie sonst üblich, bereits 8 Takte vor seinem Einsatze im Hintergrund, sondern trat zugleich mit seinem furchtbar vernichtenden „Wo ist Brünnhilde" aus der Seitenkulisse wie aus einer Wetterwolke heraus, so dass man das prägnante Bild des in rasender Schnelle im Gewitter daherbrausenden Sturmgottes hatte.

Eine Reihe von bedeutender Intelligenz und fleissigem Studium zeugender Nuancen enthielt besonders der Schlussauftritt mit Brünnhilde. Der Raum verbietet mir leider darauf näher einzugehen, es sei hier nur des schmerzvoll resignierten „Von Walvater schiedest Du" und der bedeutsamen Geberde bei Brünnhildens Worten „Sieglinde hegt die heiligste Frucht" gedacht. Die musikalische Sicherheit in der anstrengenden strichlosen Partie war, von einem kleinen Versehen abgesehen, höchst anerkennenswert. Herr Zeller bewies als Siegmund, dass er grosse Fortschritte gemacht hat, das Odium, welches diesem trefflichen Künstler seit seinem nicht ganz glücklich verlaufenen Versuch mit dem „Tannhäuser" in Bayreuth anhaftet, ist ein durchaus unbegründetes und muss völlig schwinden gegenüber einer so sympathischen Leistung, wie er sie als Siegmund bot. Vortrag und Deklamation besonders in der Tischerzählung gefielen mir ausnehmend gut. In der Darstellung, besonders der Todkündigungsscene, wäre noch einiges hinzuzufügen und zu vertiefen, auch muss Herr Zeller auf die peinlichste Ausführung der scenischen Vorschriften und Vorgänge in genauer Übereinstimmung mit der Musik bedacht sein. Frau Agnes Stavenhagen ist eine prächtige Sieglinde, die junonisch-edle Gestalt und das

saftige, wohlgebildete Organ (die Künstlerin ist eine Schülerin der Jachmann Wagner) kamen in dieser herrlichen Wagnerschen Frauenrolle bestens zur Geltung. Frl. Marie Joachim stand an diesem Abend leider unter dem Banne einer leichten Befangenheit, die indess sehr wohl erkennen liess, dass auch sie seit ihrem Dessauer Engagement wesentliche Fortschritte gemacht hat. Ihre Stimme ist ein voller Mezzosopran von etwas herbem, nach der Höhe zu spitzem Klang, der im Verein mit ihrer fast männlich kraftvollen Erscheinung und ihren energischen Bewegungen der Brünnhilde sehr zu statten kommt. Ich habe den trotzig kühnen Zug im Charakter des Wotanskindes noch nie so glücklich und wirkungsvoll zum Ausdruck bringen sehen, wie durch diese Künstlerin. Die Fricka des Frl. Hofmann war gesanglich nach jeder Richtung hin befriedigend, ihre Darstellung war freilich noch zu schüchtern und konventionell. Warum vermied sie es so ängstlich, ihrem göttlichen Gemahl ins Auge zu sehen, wo sie doch selber von ihm fordert: „sieh mir ins Auge, sinne nicht Trug“? Das rauhe, gewaltthätige Naturell Hundings brachte Herr Hennig mit gutem Gelingen zur Wiedergabe. Das Walkürenensemble stand weit über demjenigen mancher grossen Stadttheater, da es fast nur mit Solokräften, zum Teil freiwilligen, besetzt war; besonders zeichneten sich die Damen Henny Hartwig und Selma Schoder aus. Die Regie lag in den Händen des Herrn Wiedey und bewies liebevolles Eindringen in den Geist des Wagnerschen Werkes und peinliche Akkuratesse gegenüber den scenischen Vorschriften, wenige Verstösse ausgenommen, die sich aber, wie ich nachträglich erfuhr, aus den Raumverhältnissen erklären, so das verspätete Auftreten Siegmunds im ersten Akt und Sieglindens um zwei Takte verzögerte Rückkehr vom Quell mit dem gefüllten Trinkhorne. Ein besonderes Lob gebührt dem Maschinenmeister für die gut gelungene Ausführung des Gewitters, des Walkürenrittes und Feuerzaubers. Der Aufführung wohnten u. a. Frau Amalie Joachim, Herr Hofkapellmeister Reznicek und Herr Redakteur Otto Lessmann aus Charlottenburg bei.

Der frische künstlerische Zug, der durch den neuen Intendanten Herrn Hippolyt von Vignau und der musikalischen Leitung Bernhard Stavenhagens in das Weimarer Kunstleben gekommen ist, zeigt sich des weiteren darin, dass man ein früheres Versäumnis, dessen Nachholung längst zur Ehrenpflicht der Weimarischen Bühne hätte gemacht werden müssen, nunmehr wieder gut zu machen gedenkt. Im Mai bereits soll Wagners „Siegfried“ in Scene gehen, während der kommende Herbst eine Neueinstudierung des „Rheingolds“ und als Schlusswerk zur Vervollständigung des gesamten Ringes die „Götterdämmerung“ und im Anschluss hieran eventuell einen vollständigen Wagnercyklus bringen soll.

Dieser Vorsatz der Hoftheaterleitung ist mit Freuden zu begrüssen; für den günstigen Ausfall des Unternehmens bürgt schon heute der so hohe künstlerische Ernst, der von jeher an Weimars geheiligter Kunststätte gewaltet hat und gerade den Wagnerschen Werken gegenüber stets möglichste Stilreinheit, Vollkommenheit und Strichlosigkeit anstrebte. Keine zweite deutsche Bühne hat um Wagner solche Verdienste. Nicht mit Unrecht hat man daher Weimar eine Art „Vor-Bayreuth“ genannt. Sollte der in massgebenden Kreisen Weimars bereits vielfach ventilierte Plan, ein neues Theater zu bauen, realisiert werden, so hätten wir in der Ilmstadt in Bälde ein Kunstinstitut, welches nach Aussen hin als vorbildlich in jeder Hinsicht gelten müsste, und der Ruf Weimars und seines kunstsinnigen Herrschergeschlechtes würde für alle Zeiten mit dem kostbaren Vermächtnis des Olympiers von Bayreuth, dem Wagnerischen Kunstwerk auf das Engste verknüpft bleiben.

Neuigkeiten vom Musikalien- und Büchermarkte.

Besprochen von Max Chop.

(Fortsetzung.)

Der bekannte, vortreffliche Bassvirtuos Gustav Láska hat als Werk 22 bei Friedrich Luckhardt-Leipzig drei Klavierstücke herausgegeben, eine Polka-Caprice (Preis 1.20 Mk.), eine Ballata (1.20 Mk.) und eine Tarantella (1.80 Mk.). In ihnen offenbart sich wieder einmal klar der Einfluss, den Liszts Klaviertechnik auf das Virtuosentum unserer Zeit ausübt. Láska arbeitet ganz und gar mit den ihm von dem Meister übermachten Mitteln, ebenso wie z. B. Edvard Grieg. Die Erfindungsgabe weist ihn natürlich auf andere Bahnen, in der Polka-Caprice speciell auf Schulhoff hin, dessen elegante Salonmanier er geschickt mit der ungemein vielseitigen Lisztschen Technik zu verketten weiss. Die Ballata scheint mir weniger gelungen zu sein, die Wahl des Allegretto grazioso harmoniert nicht mit dem Charakter einer Ballade, für die wir grössere Formen, herbere Konturen verlangen. Aber in der Tarantella pulsiert das musikalische Temperament in kraftvollen Schlägen: kleine harmonische und technische Bizarrerien rechtfertigen sich durch den wildromantischen Charakter des italienischen Volkstanzes.

„Stimmungsbilder" nennt Ewald Strässer eine in Heinrich vom Endes Verlag, Köln und Leipzig, als Op. 7 erschienene Sammlung von 17 meist kurzen Klavierstücken (Preis in einem Bande 3 Mk.). Über Stimmungen seelischer oder körperlicher Art soll man mit niemandem rechten, — wenn er sie für sich behält; giebt er sie der Welt kund, macht er sie namentlich zum Mittelpunkte tönender Betrachtungen, so kann man mindestens verlangen, dass etwas Poesie in derartigen Stimmungsbildern steckt, dass nicht platte und banale Trägheitsseufzer musikalisch krystallisiert werden. Strässer leidet oft unter poesie- und gedankenlosen Stimmungen, auch wendet er sich der Trivialität und der leeren Mache vielfach zu, oder er wiederholt einen an sich hübschen musikalischen Einfall so lange, bis er zuwider wird. Einige Sachen sind temperamentvoll, flott, auch im weichen, sentimentalen Ausdruck gut getroffen, kleine lyrische Perlen, — weshalb man dem Tondichter nur angelegentlichst den Rat erteilen kann, nicht alles Niedergeschriebene der Öffentlichkeit zu überantworten, sondern strenger zu sichten und das Bedeutungslose auszumerzen. Auch in den Zeitmassbezeichnungen soll er sich die Manieriertheit abgewöhnen. Da findet man z. B. Ausdrücke wie „Mit Humor (die Achtel Allegretto)", „Fidel", „mit verhaltener Wehmut", „Schalkhaft, doch ruhig (die Viertel Andante)", „Gemessen, aber frisch und markiert". — Das wirkt wahrhaftig lächerlich!

Zwei Mark kostet die „Valse coquette", die Herr Leoncavallo bei Max Brockhaus in Leipzig für Klavier herausgegeben hat. In Rücksicht auf die wirklich elegante Ausstattung ist der Preis nicht zu hoch. Etwas Besseres als diesen Walzer, habe ich häufig zu Gesicht bekommen. Ich bin fast überzeugt, dass der Name Leoncavallos das Publikum locken wird und die Komposition Absatz findet, zur Vergrösserung des Ruhmes ihres Tondichters trägt sie nur wenig bei.

Da ist die in demselben Verlage erschienene dritte Serenade für Orchester von Ignaz Brüll (Op. 67) denn doch ein weit glücklicherer Griff. Leider steht mir nur der vierhändige Klavierauszug des Komponisten (Preis 7,50 Mk.) zur Verfügung, nicht die Partitur, sodass ich die Verteilung der Klangfarben und die instrumentale Seite nicht bemessen kann. Indessen kann man auch so die flüssige, ansprechende Melodik, den leichten gefälligen Fluss des ganzen Werkes beurteilen, das mit seinen zahlreichen rhythmischen und melodischen Pikanterien sicherlich viel Freunde und viel Beifall sich erwerben wird.

Eine stimmungsvolle, ernste Arbeit bilden die bei Schott frères in Brüssel (Leipzig, Otto Junne) erschienenen zwölf Orgelstücke von Edmund Kretschmer (Op. 51, Preis 2 Mk.). Es sind Vor- und Nachspiele, teils in freier, teils in fugenartiger Form durchgeführt, dabei bar jeder trockenen Gelehrsamkeit. Überall wird blühende Melodik

geboten. Bei einigermassen geschickter Registrierung müssen diese Orgelkompositionen stimmungsvoll wirken, und unsere Organisten sollten es nicht versäumen, nach der interessanten Neuheit zu greifen.

Aufrichtige Freude hat mir das **Concertino** in D moll für Violine mit Klavierbegleitung von **Hans Sitt** Op. 65. Verlag von Ernst Eulenburg Leipzig, Preis 5 Mk. bereitet. Unsere Geigenlitteratur ist wirklich an bedeutenderen Konzert-Neuerscheinungen herzlich arm. Es ist, als ob über das Bruchsche G moll-Konzert, vielleicht auch noch über Brahms hinaus keiner kommen wollte und könnte. Bruchs zweites und drittes Violinkonzert fallen gegen sein Op. 26 sehr stark ab, mit Saint-Saëns, Rubinstein und anderen Modernen braucht man nicht zu rechnen, weil diese Leutchen über der Komposition selbst ganz vergessen, dass sie die konzertierende Violine in Ton und Technik ins günstigste Licht zu rücken haben. Hiervon macht auch Goldmark mit seinem A moll-, Raff mit seinem H moll-Konzert keine Ausgabe. Es bleibt also unseren Geigern nichts weiter übrig, als auf Beethoven, Mendelssohn und — Spohr zurückzugreifen, den billigen Erfolg aber sich mit Vieuxtemps, Bazzini, Alard u. a. zu erkaufen, wenn man nicht etwa gar auf einige Konzerte Beriots zurückgreifen will. Die Spohr-Spieler sind ebenso zu zählen, wie die guten Beethovenspieler, und Joachims „Konzert in ungarischer Weise" scheint ausschliesslich in usum Delphini, d. h. zum Gebrauch für Joachims Schüler, geschrieben zu sein. Da kommt eine Neuheit wie Sitts Concertino gerade recht, natürlich nur für kleinere Gelegenheiten. Seine technischen Anforderungen sind für einen einigermassen tüchtigen Spieler leicht zu überwinden, sie überschreiten nur an sehr wenigen Stellen die dritte Lage, liegen bequem in der Hand und wirken wunderhübsch. Da ist alles gesund und kräftig, nichts Gekünsteltes oder Gemachtes. Nach dem in teilweise düsterem Kolorit gehaltenen ersten Satz wirken die zarten Farben des Andantino sehr effektvoll. Im Schlusssatze, einem Allegretto scherzando, pulsiert frisches Leben, das sich gegen das Ende hin in lautem Jubel Luft macht. Die ganze Faktur ist solid, die Durcharbeitung weist auf klassische Vorbilder hin. Wenn es doch die Geigenkomponisten Sitt nachmachen und für ihre Gedanken den festen Rahmen wählen wollten, den Beethoven, Spohr und Mendelssohn für das Violinkonzert geschaffen haben! Wir wären dann sicherlich auf diesem Spezialgebiete reicher an guten Werken, und unseren Jungen könnte es nichts schaden, wenn sie ihre ans Vagabondieren gewöhnte Phantasie auf bestimmte Normen anwiesen, die sie nicht überschreiten darf.

Mit grosser Begierde werden unsere jugendlichen Salongeiger den **fünften Band des Mode-Albums** (Ausgabe vom Ende Leipzig, Preis 1,50 Mk.) begrüssen. In die Sammlung klassischer Stücke aus Werken berühmter Meister für Violine mit leichter Klavierbegleitung (systematisch geordnet und mit Fingersatz wie Stricharten von Heinrich Wahls versehen) sind vierzehn neue Kompositionen von Gluck, Händel, Boccherini, Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Spohr und Chopin aufgenommen. Die Transkriptionen empfehlen sich für den Hausgebrauch und schützen junge Geiger vor dem Naschen der verderblichen Salonkost unserer Zeit.

„**Liebesleben**" betitelt sich eine kleine Suite für Violoncello mit Pianofortebegleitung von Friedrich Hermann und Richard Hofmann auch für Geige mit Klavierbegleitung übertragen. Es ist **Hugo Beckers** siebentes Werk, herausgegeben bei Max Brockhaus Leipzig, das Heft kostet 4,75 Mk. Beckers „Liebesleben" setzt sich aus sechs Phasen zusammen. Der ersten „Begegnung" folgt gleich der bange „Zweifel", dann die „Träume", bis nach einer „Tändelei" „Frage" und „Antwort" fallen. Ich muss gestehen, als ich diesem Werke zum erstenmale „begegnete", haben auch meine Brust furchtbare „Zweifel" gemartert, bis auf die „Frage" des Herzens klipp und klar die „Antwort" erfolgte: „Becker mag sich das Liebesleben so vorstellen, ich denke mir's anders!" So viel musikalischen Syrup, so viel schale Phrasen und bedeutungsloses Tongewäsch habe ich noch nicht beisammen gesehen. Wer's verdauen kann, der muss einen prächtigen Magen haben. Und derartiges Zeug erscheint gleich in zwei Ausgaben! Wie manches Talent oder werdende Genie läuft sich die Füsse wund nach einem Verleger für seine im Feuer echter künstlerischer Begeisterung entstandene Kompositionen, ohne einen Erfolg zu haben! Und hier öffnet man der Plattheit Thür und Thor, dass sie rührende

Triumphe feiere, dass sie den Dilettantismus noch mehr herunterbringe und der widerlichen Unnatur zur schönsten Blüte verhelfe. Wer an diesem sentimentalen Gewimmer Gefallen findet, hat mit wahrer Kunst nichts gemein.

Derb in der Anlage und etwas stark ausgetretene Pfade wandelnd, präsentiert sich die C. Jacobische Polonaise für Fagott mit Klavierbegleitung (Verlag von Schott frères, Brüssel, bezw. Otto Junne, Leipzig. Preis 2 Mk.). Und dennoch werden Fagottisten, die mit der Technik ihres Instruments völlig vertraut sind, gern nach der Neuheit greifen. Die Soli-Litteratur für Basson ist eine sehr beschränkte, Jacobis Polonaise aber dankbar und in ihrer Technik nicht unbequem. Sie nutzt den ganzen Umfang des Soloinstruments gründlich aus und klingt famos.

Litterarischer Teil.

Carmen Sylva.

Königin Elisabeth von Rumänien.

Vor einigen Wochen ist Carmen Sylvas „Ulltranda“ über die Bühne unseres Stadttheaters gegangen. Dem Stücke hat freundlicher Beifall nicht gefehlt, aber es hat doch die Auffassung nicht umstossen können, dass die Hauptstärke der Dichterin nicht auf dem Gebiete des Dramas, sondern auf dem der Lyrik und der Erzählungskunst liegt. Vielleicht mag es willkommen sein, wenigstens einige der besten Werke der poesiebegabten Fürstin im folgenden kurz zu charakterisieren, um demjenigen das Urteil über die dichterische Gesamtpersönlichkeit Carmen Sylvas zu erleichtern, der sich an „Ullranda“ eine Vorstellung von ihrer dramatischen Befähigung gebildet hat.

Gewiss nicht der glänzenden äusseren Ausstattung wegen, sondern des inneren Wertes halber scheint uns die Gedichtsammlung „Mein Rhein“*) einen der ersten Plätze unter Carmen Sylvas Werken beanspruchen zu dürfen. Das ist echte deutsche Dichtung, getragen von einer rührenden, herzlichen Liebe zur schönen Heimat, zur vaterländischen Natur. Und selbst der deutliche Anklang an Uhland in dem Gedichte „Remagen“ wirkt in diesem Zusammenhange eher erquickend als störend. Historische Erinnerungen wechseln mit dem Ausdrucke weinfröhlicher Stimmung, alte Sagenmotive klingen zwischendurch, und ist die Charakterisierung der einzelnen Orte nicht immer gleich lebendig gelungen, so erfreut desto mehr die Originalität der Auffassung, die z. B. die alte Lurleisage mit einem Zuge überlegener Ironie verbindet und diese Ironie in anderen Gedichten zu ernster Mahnung, oder strafender Warnung anwachsen lässt. Pietätvoll gedenkt die Dichterin ihres Stammschlosses, des „weissen Hauses, ob dem der Wald träumt“, und hier wie in allen anderen Fällen wird das Wort trefflich unterstützt von E. Doeplers des Jüngeren Illustrationen, die den Inhalt der einzelnen Gedichte verständnisvoll erschöpfen und reich sind an sinnigen Motiven. Sie wie die zwanzig grossen photographischen Ansichten lassen den, der den Rhein gesehen hat, ein wahres Heimweh empfinden nach seinen sonnigen Geländen.

Eine Gruppe von vier Büchern Poesien ist vereinigt unter dem Gesamttitel „Meine Ruh“**). In den „Hohen und Tiefen“ herrscht jener bunte Wechsel, der die meisten modernen Gedichtsammlungen auszuzeichnen pflegt, und vielleicht nicht immer zu ihrem Vorteil. „An den Rhein“ schlägt dieselben Töne an wie das oben besprochene Werk, „Waldesrauschen“ lehnt sich an Liszts musikalische Dichtung an, „Wenn Frauen

*) Leipzig, Verlag von Adolf Titze.

**) Berlin, Verlag von Alexander Duncker, Hofbuchhändler.

scherzen“ bildet einen humorvollen Gegensatz zu dem bekannten „Wenn Frauen weinen“, „Gährung“ ist eine nicht übel gelungene Nachahmung Goethescher Faust-Rhythmen, und des grossen Mannes „Mehr Licht“ giebt die Überschrift eines weiteren Gedichtes ab. In iambischen, trochäischen und daktylischen Versen, in Sonetten und Ghaselen, kurzen und langen Strophengebäuden spricht die Verfasserin ihre Gedanken aus, und Natur, Tierwelt, altklassische Reminiscenzen, fabelartige Bilder und hundert andere Motive müssen ihr dazu dienen, sich dem Leser verständlich zu machen.

Nicht weniges aus den „Höhen und Tiefen“ hätte ebensogut in die Sammlung „Weltweisheit“ gepasst. In dieser Arbeit lebt eine Frische, die ausserordentlich angenehm auffällt. Die Dichterin zeigt sich hier vor allem als Satirikerin, daneben aber auch als ernste Busspredigerin und schalkhafte Humoristin, ja, ist diese Weltweisheit einmal so recht heiter gestimmt, dann geht sie sogar mit Vorliebe in Anakreontik über. Ganz moderne Themata — die Schulgelehrsamkeit unseres lateinischen Gymnasialunterrichtes, „Mikrophon“, „Elektrisches Licht“, die Schopenhauersche Philosophie usw. — werden zum Teil mit Hieben versetzt, die man im gewöhnlichen Leben kaum anders

Carmen Sylva.

nennen würde als ehrliche Grobheit, und man wird sehr von der Vielseitigkeit der Dichterin überrascht, wenn man kurz hinter solchen Proben der Schlagfertigkeit die Sammlung „Mutter und Kind“ studiert.

Denn hier in diesen wechselnden Versmassen, den Sonetten, Hymnen, volksliederartigen Gedichten, ist eine Psychologie des Mutterherzens gegeben, deren lyrische Ausflüsse in ihrer innigen, schlichten Zartheit ganz den Eindruck des Selbsterlebten erwecken. Bezeichnend aber ist es, dass Carmen Sylva fast immer nur von der Mutter, verhältnismässig sehr wenig vom Kinde spricht. Mit Hebbels „Mutter und Kind“ hat die Sammlung gar nichts gemein.

In den „Balladen“ endlich werden wir weit in der Welt herumgeführt. Vom Rhein, aus Indien, Rumänien, England, Schottland, Afrika, Griechenland u. s. f. hat die Dichterin ihre Stoffe geholt, von denen manche — und das ist gewiss auch hier ein Vorzug — modernen Charakter tragen. Nicht alle diese Gedichte sind gerade Balladen zu nennen, aber alle sind wenigstens episch. Viele schafft die Verfasserin nur, um, wie bei Kain und Moses, in bekannte Stoffe psychologische Vertiefung hineinzutragen, und die Neigung zum Ernsten, Traurigen, der fast allen Gliedern der Sammlung anhaftet, wird gemildert durch einen Zug zum Versöhnlichen, der wohlthuend eingreift, wo ein schmerzhaftes oder gar peinliches Gefühl im Leser geweckt werden könnte.

Eine so eigenartige Stellung, dass wir noch kurz mit einem Worte darauf zu sprechen kommen müssen, nimmt unter Carmen Sylvas poetischen Werken die „Hexe"*) ein. Der Titel und ein beigegebener Holzschnitt belehren uns, dass dieses Gedicht zu der gleichnamigen Statue von Carl Cauer entstand, aber die Dichterin greift viel weiter vor und zurück als der Bildhauer: bei ihr ist es nicht weniger als die ganze grosse alte Macht der Liebe in Beseligung und Zernichtung, die geschildert wird, und, wenn man so sagen darf, sie arbeitet viel moderner und naturalistischer als jener. Die diskrete Verwendung der Allitteration und den angenehmen Wechsel von Erzählung und eingestreuten Liedern hat sie neben vielen anderen Freiheiten der Poesie vor dem bildenden Künstler voraus, und der grosse Lessing würde von neuem seine Laokoon-Theorien bestätigt finden, wenn er die Statue sehen und das Gedicht würde lesen können.

Die Besprechung einiger prosaischer Werke Carmen Sylvas beginnen wir mit der kleinen Studie „Ein Gebet"**). Es ist ein erschütternder Vorwurf, nicht ganz frei von einigen etwas zu handgreiflichen Effekten, aber wirkungsvoll gesteigert und vor allem in jener schlichten, ernsten Einfachheit vorgetragen, die bekanntlich zum Wesen der wahren Tragik gehört. Viel versöhnlicher ist die Erzählung „Es klopft"***) gehalten: ein starker, durch unerschütterliche Herzensgüte gewinnender Frauencharakter steht hier im Mittelpunkte einer verzweigten Handlung, Leonie, die, selbst kinderlos, zwei fremden Kindern eine treue Mutter wird. Das Thema ist mit Phantasie und Originalität erfunden, der Ton der Erzählung herzlich; besonders auf weibliche Leser wird das ansprechende Buch seiner Wirkung immer sicher sein.

Höher sind freilich vom ästhetischen Standpunkte zwei andere Werke der Dichterin zu stellen.†) Beiden ist der Zug gemeinsam, dass unter einer leitenden Hauptidee Gruppen kleinerer Skizzen vereinigt werden. In „Leidens Erdengang" ist es ein Märchenkreis, getragen von einer schlichten, ruhigen Melancholie in der Darstellung. Die Verfasserin entwickelt eine Art kosmischer Philosophie im Anschluss an die Personifikation des Lebens, des Kampfes, des Todes, und weiterhin der Geduld, der Verzweiflung, der Wahrheit, des Märchens u. s. f. Aber immer steht das Leiden im Mittelpunkte der einzelnen Skizzen, und an seiner Hand lernen wir alle möglichen Regungen des menschlichen Herzens, Trotz, Liebe, Eifersucht u. s. w., kennen. Hin und wieder ist eine Gestalt ganz köstlich gelungen, so der Hainbauer in „Wally", der sich weit über seine Umgebung erhebt.

Geschickt gewählt ist auch der Titel „Handzeichnungen", und wenn das Märchenhafte in „Leidens Erdengang" auf die Dauer doch vielleicht ein wenig ermüdet, so verhindert die geographische und zeitliche Abwechselung, die in diesen Handzeichnungen herrscht, trotz des grösseren Umfanges des Buches, die Abspannung und Ermattung des Lesers. Der bis ins kleinste Detail sorgfältig durchgearbeiteten „Radierung" „Ein Brief" folgt die düstere „Kohlenzeichnung" „Ein Blatt im Winde", ihr der allerliebste „Umriss" „Ganz einfach". Der „Holzschnitt" „Föhn" hätte als solcher weniger bewegt, vielmehr etwas steifer sein müssen, desto reizender sind wieder das „Porträt" „Deutsches Glück" mit seiner Dialektfärbung und die „Aktstudie" „Meerweibchen". Aber die Krone des Ganzen ist doch die in die Form eines „Stilllebens" gekleidete humorvolle Satire „Die Glücklichen".

Wir haben im Obigen nur einige der Werke Carmen Sylvas besprochen, wie sie uns gerade zur Hand waren. Aber der kleine Aufsatz hat seinen Zweck erfüllt, wenn ihm zweierlei gelungen ist: einmal in grossen Zügen eine Charakterisierung der dichterischen Persönlichkeit Carmen Sylvas und zum andern die Anregung für den Leser, sich aus eigener Lektüre auch über die übrigen Werke der hohen Frau zu unterrichten, die, fern und weit ab vom deutschen Heimatlande, so treu und ernst deutsche Litteratur und deutsches Wesen pflegt.

Dr. Hans Zimmer.

*) Verlag von Alexander Duncker, Berlin.
**) Verlag von Alexander Duncker, Berlin, 2. Auflage.
***) Verlag von Wilhelm Wunderling, Regensburg, 4. Auflage mit Porträt.
†) Beide im Verlage von Alexander Duncker, Berlin.

Goethes Stella.

(1. Aufführung der „Litterar. Gesellschaft“ im Thaliatheater zu Leipzig am 1. März 1897.)
Besprochen von V. Schweizer.

„Wehe der Welt der Ärgernis halber! es muss ja Ärgernis kommen, doch wehe dem Menschen, durch welchen Ärgernis kommt!“ — so begann der durch Lessing unsterblich gewordene Hamburger Pastor Johann Melchior Goeze seine vernichtende Kritik von Goethes Stella, und er schliesst sie ebenso pathetisch mit den Worten: „Die Hurer und Ehebrecher, also noch vielmehr diejenigen, welche Hurerey und Ehebruch schminken und reizend vorstellen, wird Gott richten!“

Wie Werthers Leiden als eine „Schule des Selbstmordes“, so wurde Stella als eine „Schule der Entführungen und Vielweiberei“, als absichtliche Anpreisung der Bigamie und freien Liebe von der Partei der Moralisten und „anständigen“ Recensenten jener Zeit mit allem Aufwand sittlicher Entrüstung verdammt, während die weitverzweigte Werthergemeinde das neue Drama als eine treffliche Schule der Empfindsamkeit, als ein wahres Schauspiel für Verliebte und solche, die es werden wollen, unbedenklich dem Werther an die Seite stellte. Zweifellos hat es also zur Zeit seiner ersten Veröffentlichung im Jahre 1776 eine mächtige Wirkung auf die Zeitgenossen ausgeübt, es war sensationeller als alle unsere heutigen Sensationsstücke, — sensationell durch die freche Lösung des Problems im letzten Akte und noch mehr als empfindsames larmoyantes Theaterstück.

Je mehr es aber dem damaligen Zeitgeschmack entgegenkam, desto befremdlicher wird es auf anders geartete Kulturepochen wirken. Sagen wir's gerade heraus: Goethes Stella ist für den heutigen Geschmack einfach ungeniessbar. Wer das noch nicht wusste, dem bewies es die neuerliche Aufführung wahrlich zur Genüge. Wir können sie nur als litterarisches Experiment gelten lassen, und auch als solches ist sie misslungen.

Goethes Stella ist für uns interessant als Dokument für die Zeitstimmung der himmelweit von dem modernen Empfinden abliegenden Wertherperiode, und noch interessanter als Dokument für die Persönlichkeit unseres grössten Dichters und seine menschliche wie künstlerische Entwickelung. Über das Thema „Goethe als Liebender“ findet man in der Stella die ergiebigsten Aufklärungen. Doch genügt für diesen Zweck meiner Erfahrung nach vollständig eine aufmerksame Lektüre; eine Theateraufführung, bei der die Äusserlichkeiten der dramatischen Spannung in den Vordergrund treten und der unglückliche Schluss eine ungebührliche Bedeutung erlangt, wird viel eher störend wirken und jenen intimen Reiz für den litterarischen Feinschmecker verwischen, zumal wenn die für ein Drama etwas langatmigen Herzensergiessungen zusammengestrichen werden.

Für diese Herzensergiessungen im Stile Jung Werthers wäre die Form des Romans vom damaligen wie vom heutigen Standpunkte aus viel angebrachter gewesen, und trotz aller Lobpreisungen des korrekten Aufbaues und der Bühnenwirksamkeit der Stella stehen wir nicht an, sie für ein recht mittelmässiges Theaterstück zu erklären — mittelmässig vor allem wegen des vielberufenen letzten Aktes. Denn hier hat der Dichter Goethe den Kontakt mit seinem eigenen Fühlen und Erleben, aus dem er wie der Riese Antäus durch Berührung seiner Mutter Erde immer wieder frische poetische Kraft schöpfte, gänzlich verloren. Schon der äusserliche Bericht über die Entstehung der Stella spricht für unsere Annahme: die ersten vier Akte hat er flott, in einem Zuge niedergeschrieben, dann aber trat eine Stockung ein, und nur mit Zuhilfenahme der dem Bisherigen recht fernliegenden Geschichte des Grafen von Gleichen bekam das Ganze einen notdürftigen Abschluss.

Dass dieser Schluss nicht organisch aus der vorangehenden Entwickelung herausgewachsen sei, hat Goethe selbst in späteren Jahren deutlich erkannt. Der frühere Schluss, sagt er, sei „durchaus keiner gewesen, nicht konsequent, nicht haltbar, eigentlich nur ein Niederfallen des Vorhanges“. Er sah wohl ein, dass die Geschichte, wenn sie einmal zu einem dramatischen Konflikt zugespitzt werden sollte, nur tragisch enden konnte, — daher

die zweite, von Schiller beeinflusste Theaterbearbeitung vom Jahre 1806, nach welcher Stella Gift nimmt und Fernando seiner Erbärmlichkeit durch eine Kugel ein Ende macht.

Damit hat sich der Dichter unseren Sitten, die nach seinen eigenen Worten ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind und das gleichzeitige Verhältnis eines Mannes zu zwei Frauen nicht zulassen, absichtlich genähert, und das Drama gewann entschieden an Bühnenfähigkeit.

Nichtsdestoweniger hat die „Litterarische Gesellschaft“ bei ihrer Aufführung den alten, schauspielmässigen Schluss beibehalten, hat also dem jungen Goethe, dem immer etwas bange war vor tragischen Abschlüssen, gegenüber dem alten Recht gegeben.

In einem Bericht über eine der ersten Aufführungen der Stella anno 1776 macht der damalige Kritiker, in dem jedenfalls auch der Wertherbazillus Platz gegriffen hatte, seiner Entrüstung über die kühle Aufnahme folgendermassen Luft: „Die Zuschauer waren so sinn- und gefühllos dabei, dass es mir recht ärgerlich war. Aller Augen in den Logen und im Parterre waren den Thränen so verschlossen, als der Himmel zur Zeit des Thisbiters dem Regen war, und ich merkte keine Äusserung des Gefühls als ein dummes Gelächter beim Schlusse, da beide Weiber den Fernando umarmen.“

Besonders das Gelächter am Schlusse ist in meinen Augen der beste Beweis für das ausnahmsweise gesunde Urteil jenes zeitgenössischen Publikums, und wenn am Schlusse der hiesigen Vorstellung beinahe einstimmiger Beifall erscholl, so gebe ich darauf gar nichts, das heisst, ich schreibe ihn wesentlich andern Faktoren zu, als der Wirkung von Goethes Stella. Ich stehe vielmehr ganz auf seiten derjenigen, welche auch letzthin bei dem Schlusseffekt ein Lachen nicht unterdrücken konnten, und derer waren, Gott sei Dank, nicht wenige.

Warum hat man aber doch wieder den alten Schluss hervorgeholt? Sollte er nur ein Lockmittel für litterarische Interessenten sein, oder aber — als Angriff auf das Institut der Ehe und Verherrlichung der freien Liebe — zum Köder für das „modern“ empfindende Publikum dienen? Mir persönlich ist der letztere Gedanke nie gekommen, aber ich habe ihn verschiedentlich aussprechen hören und auch schon gedruckt gelesen. Und ebendeswegen möchte ich ernstlich dagegen Front machen. Denn einmal wäre ein derartiges ästhetisch unehrliches und plumpes Spekulieren auf die niederen Instinkte der Theaterbesucher eine unverzeihliche Versündigung gegen den Dichter der Stella, dem trotz allen Stürmens und Drängens sicherlich eine solche Absicht ganz fern lag. Und sodann sind jene modernen Tendenzen in der Stella eher ad absurdum geführt, als wirksam verfochten. Da wären denn doch unzählige Stücke unserer Modernen zur Hand gewesen, gegen deren Radikalismus Goethe auch in seinem tollsten Jugendübermut stets ein Waisenknabe bleiben wird.

* * *

Meine Gefühle bei der letzten Stella-Aufführung waren sehr gemischter Natur. Es ergriff mich ein aufrichtiges Heimweh nach den früheren Vorstellungen der Litterarischen Gesellschaft in jenem „sozusagen verwunschenen Theater der Südvorstadt von Leipzig, das, abgesehen von seiner unmöglichen Lage, seiner bösen Akustik, seinem völligen Mangel an Inventar und seiner trostlosen Verstaubtheit doch immerhin ein wirkliches Theater ist.“ So schrieb der frühere Vorsitzende der „Litterarischen Gesellschaft“ Walter Harlan in seinem „Winterfeldzug“ (Jahrg. III, Heft 9 dieser Zeitschrift). — Wir wollen das neugewonnene Thaliatheater jetzt nicht mit dem vielgeschmähten Carolatheater vergleichen, möchten aber beinahe sagen, dass man nun aus dem Regen in die Traufe geraten ist. Ein so absoluter Mangel an Stimmung, wie ich ihn für den Musentempel in der Elsterstrasse konstatieren muss, ist mir überhaupt noch nie vorgekommen. Noch ehe man den unwirtlichen Saal betrat, kostete es wahre Kraftleistungen, im dichten Menschengewühl bis zur primitiven Garderobe durchzudringen. Während der Vorstellung hatte ich dann noch das Extrapech, an der Strassenseite zu sitzen, und hörte so fast jede Minute eine „Elektrische“ mit gewaltigem Getöse und Gebimmel vorübersausen.

So wenig mich die Stella-Aufführung befriedigen konnte, so gespannt sehe ich den weiterhin angekündigten Vorstellungen moderner Stücke entgegen, für die auch das ge-

wonnene Ensemble weit mehr am Platze sein dürfte. Die Vorzüge der beiden Hauptkräfte, Frl. Helene Riechers und Herr Arthur Waldemar, waren den meisten Anwesenden vom vergangenen Winter her noch in bester Erinnerung, und der lebhafte Beifall, der ihnen gespendet wurde, galt wohl mehr der Freude des Wiedersehens als ihren Leistungen in der Stella. — Man erlasse mir für diesmal die üblichen, doch meist erzwungenen Kritikerkomplimente den übrigen Kräften gegenüber, die ja wohl alle späterhin noch die beste Gelegenheit haben werden, ihr Können zu zeigen. Ich möchte anstatt dessen lieber Goethes eigene Auffassung der einzelnen Rollen mitteilen, die nur den wenigsten bekannt sein dürfte, und jeder mag sich darnach sein Urteil selbst bilden.

„Die Rolle des Fernando wird jeder nicht gar zu junge Mann, der Helden- und erste Liebhaberrollen zu spielen berufen ist, gern übernehmen und die leidenschaftliche Verlegenheit, in die er sich gesetzt sieht, mit mannigfaltiger Steigerung auszudrücken suchen.

Die Besetzung der Frauenzimmerrollen ist schon schwieriger; es sind deren fünf, von abgestuften, sorgfältig unterschiedenen Charakteren. Die Schauspielerin, welche die Rolle der Stella übernimmt, muss uns eine unzerstörliche Neigung, ihre heisse Liebe, ihren glühenden Enthusiasmus nicht allein darstellen, sie muss uns ihre Gefühle mitteilen, uns mit sich fortreissen.

Cäcilie wird das anfänglich schwach und gedrückt Scheinende bald hinter sich lassen und als eine freie Gemüts- und Verstandesheldin vor uns im grössten Glanz erscheinen.

Lucie soll einen Charakter vorstellen, der sich in einem behaglichen Leben frei gebildet hat und den äussern Druck, der auf sie eindringt, nicht empfindet, ja abstösst. Keine Spur von Naseweisheit oder Dünkel darf erscheinen.

Die Postmeisterin ist keine zänkische Alte, sie ist eine junge, heitere, thätige Witwe, die nur wieder heiraten möchte, um besser gehorcht zu sein.

Annchen. Es ist zu wünschen, dass dieses ein kleines Kind sei, in dem Munde eines solchen, wenn es deutlich spricht, nimmt sich die Entschiedenheit dessen, was es zu sagen hat, sehr gut aus. Kann man diese Figuren dergestalt abstufen, so wird die Tragödie ihre Wirkung nicht verfehlen.

Der erste Akt, der das äussere Leben vorstellt, muss ausserordentlich gut eingelernt sein, und selbst die unbedeutendsten Handlungen sollen ein gewisses ästhetisches Geschick verraten, wie denn auch das zweimal ertönende Posthorn kunstmässig eine angenehme Wirkung thun sollte.

So ist denn auch der Verwalter keineswegs durch einen geringen Akteur zu besetzen, sondern ein vorzüglicher Schauspieler, der die Rolle der ernst zärtlichen Alten spielt, zu diesem Liebesdienst einzuladen."

Ich möchte nicht behaupten, dass in wichtigen Punkten gegen Goethes Vorschriften gehandelt worden wäre. Im Gegenteil, wenn man bedenkt, welch geringe Anforderungen Goethe an den Schauspieler als „Mundstück des Dichters" stellte, wird man sich gar nicht wundern, wenn ein moderner Künstler noch weit mehr aus seiner Rolle zu machen weiss, als es Goethe je erwartet hätte. So würde er vielleicht seine Freude an der schauspielerischen Bravourleistung der Frl. Riechers gehabt haben, — dieselbe für sich betrachtet, ob sie ihm aber in den Ton des ganzen Stückes hineingepasst hätte, möchte ich bezweifeln. Denn zwischen wertherischer Empfindsamkeit und der modern raffinierten Leidenschaftlichkeit der Frl. Riechers ist denn doch ein ganz gewaltiger Unterschied. Wer weiss, ob nicht eben der virtuose Empfindungsausdruck à la Duse für Goethes Stella eine Stilwidrigkeit bedeutete, die dem einheitlichen Gesamteindruck eher hinderlich war.

Es ist schade, dass gerade die erste Vorstellung der Litterarischen Gesellschaft nicht mit dem Erfolg gekrönt wurde, den ihre unermüdlichen Bestrebungen ohne Zweifel verdient hätten; wir schieben die ganze Schuld auf die böse Stella und hoffen, dass die Lorbeeren in den angekündigten modernen Aufführungen um so reichlicher ausfallen werden.

Bücherbesprechungen.

Dramaturgie des Schauspiels. [illegible]

Es ist eigentlich schade, dass der Mann, welcher allen, die direkt oder indirekt, als Schauspieler, Regisseur oder Kritiker, mit der Bühne zu thun haben, in seiner Dramaturgie ein so unentbehrliches Hülfsmittel in die Hand gegeben hat, nur in vereinzelten Fällen, wie bei den von ihm geleiteten Christus-Aufführungen in Bremen, seine eminente Erfahrung und sein feines Verständnis praktisch in den Dienst der Bühne gestellt hat. Aber es giebt viele Leute in Bremen, die mit uns hoffen, ihn noch einmal als Intendanten an der Spitze des Theaters seiner Vaterstadt zu sehen. „Das wär' eine köstliche Zeit!"

Anton Kippenberg

Goethe am Ausgange des Jahrhunderts von Franz Servaes. Berlin, S. Fischers Verlag, 1897. Goethe fin de siècle, gewiss ein interessantes Thema! Dementsprechend bietet uns der Verfasser in dem kleinen nur 48 Seiten starken Werkchen eine Fülle anregender, zum grossen Teile neuer Gedanken, mit denen wir uns freilich nur teilweise befreunden konnten. Der Verfasser schwört auf die Fahne der Modernen,* was wir daraus schliessen, dass er Hauptmann und Liliencron als „Nachwuchs Goethes im edelsten Sinne" bezeichnet. Bei aller Hochachtung vor den beiden Genannten möchten wir darauf hinweisen, dass Hauptmann seinen prächtigen Pegasus zwar in allen Gangarten reitet, aber, wie die unvermittelten und überraschenden Wechsel verraten, sein „eigentliches" Tempo noch nicht gefunden hat. Das Publikum ist Zeuge seiner interessanten Versuche gewesen und hat es an Dank nicht fehlen lassen, gleichwohl ist auch mit dem gegenwärtig noch anhaltenden Oppositionserfolge der versunkenen Glocke der Beweis nicht erbracht, dass uns Hauptmann etwas Bleibendes geschenkt hat. Aber nur Unsterbliche, und nur bei innerer Verwandtschaft, möchten wir als Nachwuchs des Olympiers gelten lassen. Liliencron überrascht uns bei aller Feinheit der Empfindung bisweilen durch arge Geschmacklosigkeiten, wie eine Stelle aus seinem „Ohrenspiel Abdallahs" (Jugend 1896, No. 40) beweist:

Immer nickte mit der Stirne,
Dass die schwarze Mähne wallte,
Immerfort mein Hengst Abdallah,
Immerfort und immer weiter.
In Bewegung immerwährend
Waren auch die schlanken Ohren,
Alle beide bald nach vorne,
Alle beide bald nach rückwärts,
Nun das rechte spitz nach vorne
Und das linke spitz nach rückwärts,
Nun das linke spitz nach vorne
Und das rechte spitz nach rückwärts,
Unaufhörlich.

Damit wären die mathematischen Variationsmöglichkeiten und die Geduld des Lesers erschöpft. Wir würden diese beiden an der Klassifizierung Servaes' ganz unschuldigen Autoren hier nicht so ausführlich behandelt haben, wenn uns deren Gruppierung nicht für die Beurteilung des Buches und die Stellung des Verfassers von symptomatischer Bedeutung erschienen wäre.

Viele Behauptungen sind geistreiche Imponderabilien. Das Gegenteil würde ebenso geistreich und — imponderabel gewesen sein. In puncto puncti — Goethe und die Frauen — galt es nach der Ansicht des Verfassers „den Genius zu retten", d. h. Sitzenlassen (französisch: l'art de rompre) war eine befreiende That. Da diese Rettungen aber sich recht oft nötig machten, und da man erst bei der letzten von einer definitiven reden darf, möchten wir dem tiefen Bedürfnis nach Liebesfährlichkeiten etwas menschlichere Motive zugrunde gelegt wissen. Auch diese stehen dem grossen Goethe gut!

Der Verfasser hat seine Aufgabe, Goethe am Ende des Jahrhunderts darzustellen, unter Berücksichtigung neuerer Biographien und — wie es uns scheinen will — mit Beziehung auf einen ganz bestimmten grossstädtischen Lebens- und Interessenkreis richtig gelöst. Von allgemeiner Giltigkeit ist seine Auffassung keinesfalls. Der Olympier lebt und schafft unter uns in seinen Werken, — aber kaum in dem, was über ihn geschrieben wird; tausende von Gebildeten sind Gäste auf seiner Insel, — aber nur für wenige treffen die von Servaes gezeichneten Verhältnisse zu. Das „statistische Material", Goethen am Ende des Jahrhunderts zu messen, ist unfassbar und somit der graziösen Verwertung entzogen. Gleichwohl, er lebt, und das Gepräge moderner Bildung zeigt, wenn auch nur in feinen, matten Linien, so doch unverkennbar seine kolossalen Züge.

Das Buch von Servaes ist lesenswert und wird auch die fesseln, welche es nicht überzeugt.

Ernst Fleischhauer

*) Auch die „kühne" Bereicherung unserer Muttersprache um Ausdrücke wie „beballanst" und „entnaturt" spricht hierfür.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Frl. Malten gab unlängst in Nürnberg ein (freilich nicht ausverkauftes) Konzert, in dem auch noch der Violinvirtuose Franz Sagebiel von hier mit Erfolg auftrat. — Hofrat Direktor Krantz hat mit Rücksicht auf seine Arbeitsüberbürdung die Orchesterklasse des Kgl. Konservatoriums an Herrn Kurt Hoesel (früher Schüler derselben Anstalt) abgetreten. Felix Draeseke hat ein Quintett für Stelzner Instrumente geschrieben. Diese That des berühmten Meisters ist wohl der beste Beweis für die künstlerische Bedeutung der Stelznerschen Erfindung — Frl. Dora Köhler, deren hiesiges Konzert (im November v. J.) von schönem Erfolge begleitet war, hat kürzlich beim Herzog Günther von Holstein zu Berlin in einer Abendunterhaltung gesungen, bei der auch die Kaiserin anwesend war. Im Jahre 1896 haben in der hiesigen katholischen Hofkirche 75 Aufführungen von Messen, 65 Vespern, 6 Requiems und von zahlreichen anderen Kirchenmusikwerken stattgefunden. Bei den Instrumentalwerken mit Chor und Sologesang waren die Namen Beethoven, Wagner, Cherubini, Franz Schubert, Weber, Hummel, Hasse, Neumann, Schuster, Seidelmann, Schürer, J. Schubert, Rastrelli, Reissiger und Jacobs vertreten, bei den Vokalkompositionen Palestrina, Scarlatti, Molitor, Vittoria, Caligari, Cosali, Suriano Gossoinus, Ett, Riblinger, Reissiger, Wüllner, Kretschmer, Brendler. Ein schöner Mischmasch von „Kirchenstil"! — Im Sanatorium von Dr. Lahmann auf Weisser Hirsch fand dieser Tage eine musikalische Reunion statt, deren Leitung in den bewährten Händen des Herrn Karl Pretzsch lag, welcher selbst als Pianist sich bethätigte. Reicher Beifall lohnte seine vortreffliche Leistung. Mit gleichem Erfolge begleitet waren die Gesangsvorträge von Miss Jennings, einer Schülerin des Herrn Friedrich Melms. — Emil Sauer folgt demnächst Konzert-Einladungen nach Belgien und beginnt diese Kunstfahrt in Brüssel. — Der vierte Jahresbericht der Ehrlichschen Musikschule (Direktor und Inhaber Herr Paul Lehmann-Osten) wurde soeben veröffentlicht, eine Abhandlung über „Die Kunstbildung auf der Grundlage der Kunstanschauung in der Musik" von Gotthold Knauth, einem Lehrer der Anstalt, leitet ihn ein.

Berlin. Die Philharmoniker veranstalten in diesem Winter zu Wien wieder drei Symphonie-Konzerte, welche am 5., 7. und 9. April stattfinden. Als Dirigenten erscheinen: Felix Mottl, Arthur Nikisch und Felix Weingartner. Solisten sind: Kamilla Landi, Anton Sistermans, Alexander Petschnikow, Emil Sauer und Bernhard Stavenhagen. Das genannte Orchester, das sich im Mai auch zu einer Reihe grosser Konzerte nach Paris begiebt, gedenkt späterhin noch in London zu konzertieren.

Berlin. Frau Amalie Joachim gab am letzten Sonntage ihren siebenten Liederabend. Abgesehen von der vollendeten Kunst ihres Gesanges geniesst man die Freude, einer vollen Persönlichkeit gegenüber zu stehen. Die ganze Art ihres Vortrages lehrt uns die Frau in ihr kennen. Liebenswürdiger Humor und tiefste schmerzensvolle Empfindung klingen aus ihren Liedern. „Alte Liebe", „Heimkehr" von Brahms, „Ihr Bild" von Schubert mit dem traurigen Schluss und „Der Wanderer" kann nur jemand so singen, der viel erlebt, gelitten und empfunden hat. Das Publikum lauschte mit Andacht und spendete warmen Beifall.

Berlin. Im Saal Bechstein gab der Baritonist Herr August Hensel ein Konzert, ein eigentümlicher Sänger, dem man edles Streben nachrühmen, dem man zugestehen muss, dass er von Jahr zu Jahr Fortschritte macht, und der sich eigentlich doch nicht entwickelt. Er singt mit angenehmer Stimme, [illegible] sehr angenehm, aber er lässt [illegible] kühl. Er macht bei uns [illegible] Eindruck, als dass er bei anderen grossen [illegible] Auch [illegible] sein letzter Liederabend nicht [illegible] das zahlreich erschienene Publikum war mit dem Gebotenen zufrieden und spendete dem Konzertgeber lebhaften Beifall.

— In dem Konzert der Sängerin [illegible] Lorenzen [illegible] März, Singakademie, wird die Violin-Virtuosin [illegible] mitwirken.

— Das Programm des [illegible] Philharmonischen Konzerts unter Arthur Nikischs Leitung enthält nur drei Werke, und zwar Symphonie B-dur von Schumann, Suite für Streichorchester von J. S. Bach und die C-moll-Symphonie von Beethoven. Das Konzert, welches am Montag, den [illegible] März stattfindet, ist [illegible] dieser Saison.

[illegible] Helene [illegible] Konzertsängerin und Lehrerin in weiteren Kreisen vorteilhaft bekannt, [illegible] im Saal der Sing-Akademie ein Konzert, und zwar unter Mitwirkung der [illegible] Streichquartetts der Herren Moser, Schiffer, Wagner [illegible] Dieselbe [illegible] auf das [illegible] in der [illegible] Konzertgeberin kam [illegible] von Weber, Schubert [illegible] trefflich zur Geltung. [illegible] trug eine Fuge von Joh. Hasser [illegible] zwei kleinere Stücke [illegible] technischer Sicherheit und interessanter Ausdrucksweise vor. Das Streichquartett wurde im Vortrage des [illegible] Quartetts von Haydn [illegible] künstlerischer Vollendung, wie man sie [illegible] in anderen Konzertsälen zu hören [illegible] Den Schluss des Abends bildeten [illegible] von Brahms [illegible] Sänger [illegible] die gleich den übrigen Vorträgen von dem zahlreich erschienenen Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurden.

— [illegible] brachte Haydns „Jahreszeiten" mit grosser Frische zur Aufführung. Die Jagd- und Weinchöre klangen [illegible] Unter den Solisten ragte Frau Herzog mit ihrer [illegible] Stimme [illegible] hervor, aber auch Herr [illegible] und Herr Karl Mayer [illegible]

Chemnitz. Das [illegible] Symphoniekonzert der städtischen Kapelle [illegible] dem Gedächtnisse Beethovens und [illegible] Richard Wagners [illegible] hat den Manen [illegible] Konzertes gewidmet. [illegible] Pastoral-Symphonie [illegible] Scenen aus dem „Tannhäuser", das „Siegfried-Idyll" und „Einzug der Götter in Walhall" [illegible]

Frankfurt. Ein Programm von [illegible] Nummern [illegible] Beethovens [illegible] Sonate in F-dur und des grossen Bach „Chromatische Phantasie und Fuge" hat [illegible] Mayer im kleinen Saale des Saalbaues [illegible] kurzer Pause erledigt.

Frankfurt a. M. Das [illegible] Freitagskonzert der Museumsgesellschaft brachte in ausgezeichneter Wiedergabe die vierte Symphonie von Brahms, die [illegible] von Schumann und als Novität [illegible] ein klangschönes [illegible] Tschaikowskys [illegible] Publikum [illegible] Im [illegible] Sonntagskonzert [illegible] Chorwerk „Wanderers Sturmlied" [illegible] Haydns [illegible] Symphonie [illegible] seit langen Jahren nicht mehr gehörte Marsch-Musik [illegible] das Programm, welches [illegible] Das Publikum [illegible] und der Beifall war schon nach der Haydnschen Symphonie so stark, dass [illegible] derselben wiederholt werden musste. [illegible] Museumskonzerte brachten ferner [illegible] Sonntagskonzert [illegible] Mephistowalzer von Liszt und [illegible] Frl. Johanna Dietz und Frau Marie [illegible] erfreuten durch den vollendeten Vortrag mehrerer Duette von Brahms [illegible]

Aus **Mainz** wird geschrieben: Auch in diesem Jahre ist die Veranstaltung eines „Händel-Festes" in [illegible] Mainz beabsichtigt. Es wird Ende Juni und zwar wie das erste unter dem Protektorat der Kaiserin Friedrich stattfinden. Wie damals sind wieder zwei Tage in Aussicht genommen worden. Am ersten gelangt „Esther", am zweiten „Acis und Galathea" sowie die „Kleine Cäcilienode" in der neuen [illegible] Bearbeitung zur Aufführung. In die musikalische Leitung werden sich Prof. Kretzschmar aus Leipzig und Fritz Volbach teilen.

Theater (Oper).

Berlin. Unsere Hofopernsängerin Frau Bertha Pierson, von einer längeren Krankheit glücklich erholt, wird demnächst aus dem Verbande unserer Kgl. Oper scheiden. Wie wir hören, geschieht es unter Kundgebungen besonderer Anerkennung ihres künstlerischen Wirkens von seiten des Generalintendanten wie seitens des Hofes.

Dessau. Der Todestag Richard Wagners fand im Herzoglichen Hoftheater die weihevolle Würdigung durch eine Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg". Diese herrliche Oper erfährt bei uns bekanntlich eine vortreffliche, schon oft gewürdigte Wiedergabe. Der Hans Sachs des Herrn v. Milde ist ebenso eine Prachtfigur wie der Pogner des Herrn Dr. Gerhartz, und Frl. Gless ist eine Eva, auf die wir stolz sein können. Und wenn auch an mehr als einem Organ der störende Einfluss des damals herrschenden feuchtkalten Februarwetters zu verspüren war, so konnte das doch dem günstigen Gesamteindruck der Aufführung keinen Eintrag thun. Die Oper kam in einer des Meisters würdigen Form heraus, und das Publikum gab durch zahlreiche Hervorrufe der Hauptdarsteller seine freudige Zustimmung kund zu dieser jüngsten Huldigung unserer Oper an die Manen Richard Wagners. Um die Aufführung machten sich ausser den oben genannten noch besonders verdient Herr Leonhardt als trefflicher Beckmesser, sowie Herr Caliga und Herr Wichiel als Stolzing und Lehrbube David. Leider hatte der Kulissenkobold im zweiten Aufzug den Mond am rechtzeitigen Erscheinen verhindert, was den Schlusseffekt etwas beeinträchtigte.

Nürnberg. Die Oper „[illegible]", Text und Musik von E. Kugler (Nürnberg), welche vor einiger Zeit in Hans Sachsens Stadt zum erstenmale mit grossem Beifall aufgeführt wurde, hat nunmehr auch in anderen bayerischen Städten warme Aufnahme gefunden.

Posen. „Franziskus" von Tinel gelangte am 16. und 18. d. Mts. zur Aufführung. Über die Schönheit und Bedeutung dieses Werkes an dieser Stelle zu schreiben, hiesse Eulen nach Athen tragen. Umsomehr verdient die Wiedergabe, die diesem Werke durch Herrn Professor Hennig wurde, die uneingeschränkteste Anerkennung. Ich bekenne, dass ich nicht gerade mit grossen musikalischen Erwartungen nach „Posen" gekommen bin und dass ich es eigentlich für ziemlich gewagt hielt, dies Chorwerk — wohl das grösste und schwierigste, das wir besitzen — in unserer verhältnismässig kleinen Stadt aufzuführen. Den Vorwurf der Voreingenommenheit kann mir also gewiss niemand machen. Um so lieber gestehe ich, dass ich mich geirrt habe: die Aufführung war eine so gute, wie ich sie kaum wieder gehört habe, und lieferte den Beweis dafür, was die Energie und Begabung eines Menschen vermag. — Um zunächst mit dem zu beginnen, wofür der Dirigent ja nur bis zu einem gewissen Grade verantwortlich zu machen ist, mit den solistischen Leistungen, so hat Herr Professor Hennig durchaus Glück mit ihrer Besetzung gehabt. Herrn Grahnberger-Braunschweig standen die rechten „schwärmerischen" — im guten Sinne — Töne für die Darstellung des Franziskus zu Gebote, und Frl. Metz-Berlin und Herr Hungar-Leipzig waren ihm völlig ebenbürtige Partner. Aber wie gesagt, mit den Solisten hatte der Dirigent Glück. Sein Verdienst dagegen ist es, dass Chor und Orchester ihre schwierigen Aufgaben so glücklich lösten, dass für die Kritik kaum Raum ist. Ich habe unter vielen recht hervorragenden Dirigenten mitgesungen bezw. mitgespielt, aber kaum einer ging so in die Tiefe. Hier war alles „Filigranarbeit", nichts nur auf „Massenwirkung" berechnet, darum war auch alles abgerundet bis ins kleinste in seiner Wirkung. Einzelheiten hervorzuheben geht nicht an, höchstens könnte man die Frauenchöre als die Perlen bezeichnen. — Glücklich der Komponist, der einen solchen Interpreten findet, der ihm bis ins Innerste seines Wesens nachdringt und der die Gabe hat, auch andere dazu anzuleiten. K. Gr.

Theater (Schauspiel).

Hamburg. Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke" ging hier zum erstenmale in Scene; der Erfolg des Werkes war sehr stark, nach dem überwältigenden vierten Akt sogar ausserordentlich. Die poetische Grundstimmung des Stückes und seine grosse Symbolik nahmen die Zuschauer gefangen. Die Darstellung des Märchendramas wirkte übrigens mehr durch das stimmungsvolle Ensemble und die Inscenierung, als durch die Leistungen der Darsteller selbst, die nicht überall die Intentionen des Dichters erreichten.

Karlsruhe. Die „Morituri" sollen nun doch noch in der nächsten Saison, vielleicht schon in der gegenwärtigen, am hiesigen Hoftheater zur Aufführung gelangen. Nach der unfreiwilligen Reklame, die man von militärischer Seite für „Fritzchen" gemacht hat, würden allerdings die drei Sudermannschen Einakter eine grosse Anziehungskraft ausüben müssen.

Köln. In Sardous grellem Sensationsstück „Fedora" zeigte uns Frl. Rosa Poppe ihre Eigenart auf dem Gebiete des modernen Dramas. Sie erwies sich wieder als eine starke, die Tiefe einer Aufgabe erschöpfende Künstlerin. Ihre Spielweise giebt aber doch zu grundsätzlichen Erörterungen Anlass. Auch Frl. Poppe ist von dem sogenannten

„Berliner Stil“ beeinflusst, der in Berlin von manchen Kritikern den Darstellern als „natürlich“ aufgezwungen wird, wenn sie sich nicht Vorwürfe über deklamierendes Pathos machen lassen wollen.

Meiningen. Ein überaus interessantes Experiment, das die Aufmerksamkeit unserer Theaterwelt in hohem Grade verdient, machte das Hoftheater, das unter Paul Lindaus Intendantur dramaturgisch so angeregt ist, wie es das vordem in Bezug auf die Inscenierung war. Am Sonntag den 21. Febr. kam hier Björnsons „Maria von Schottland“ zur ersten Aufführung.

Personalien.

Die Aufführung der „Jüdin“ in Karlsruhe brachte für den Kardinal einen Gast, Herrn **Keller** vom Stadttheater in Bremen, welcher gastiert für den wieder von hier scheidenden Herrn Weygand. Herr Keller besitzt einen wohlklingenden, auch nach der Tiefe ausgeglichenen schönen Bass und ein abgerundetes Spiel. Seine Leistung wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Man darf wohl erwarten, dass die Bassfrage jetzt endlich einmal eine befriedigende Lösung finden wird. Die übrige Besetzung der Oper giebt zu einer weiteren Besprechung keinen Anlass. F. W.

Graf **Armand de Castan**, ein bekannter Opernsänger, der unter dem Namen Castelmary auftrat, ist im Metropolitan Opera House in New York am Mittwoch Abend auf der Bühne gestorben, als er eine Rolle in der Oper „Martha“ sang.

Der zur Zeit in Dresden lebende frühere Hofopernsänger **Alb. Stritt** ist in diesen Tagen am Stettiner Stadttheater in Kienzls Oper „Der Evangelimann“ aufgetreten und hat dort die Erwartungen noch übertroffen.

Antonio, ein junger Schauspieler, hat in dieser Saison auf dem Theater in Gera seine Laufbahn begonnen, die ihm hoffentlich dieselben Lorbeeren eintragen wird, wie seinem [illegible] Vater. [illegible] hat nämlich dem Sohne die Genehmigung, zur Bühne zu gehen, nur unter der Bedingung erteilt, vorläufig nicht unter seinem Namen aufzutreten. Führt er den Nachweis einer künstlerischen Befähigung, dann wird aus dem Antonio ein — Mitterwurzer.

Der Maler **Michael Munkacsy**, der in die Nervenheilanstalt in Endenich verbracht worden ist, leidet an einem Rückenmarksleiden, das eine tiefe Zerrüttung der Nerven und eine schwere Geisteskrankheit nach sich gezogen hat. Man hofft jedoch noch immer auf Wiederherstellung des Künstlers.

Eleonore Duse soll nach einem Telegramm aus Moskau dort gefährlich erkrankt und nach [illegible] gebracht worden sein.

Einem Briefe **Oscar Blumenthals** entnehmen wir folgende interessante Mitteilungen: „Das grosse Heimat[illegible] habe ich für das Lessingtheater erworben und werde das Stück in der nächsten Saison mit [illegible] zu bringen, der aus seiner Rolle wirklich ein Meisterstück der Charakteristik geschaffen hat. Die Nachrichten über die Verpachtung des Lessingtheaters an Neumann-Hofer eilen immer noch den Thatsachen voraus. Doch wird wahrscheinlich am Ende dieser Woche der Pachtvertrag unterzeichnet werden, der auf die Dauer von [illegible] September 1898 [illegible] in Kraft treten soll. Ich bin dann ein freier Mann und gedenke nach Wien zu übersiedeln.“

Die Verhandlungen mit dem Tenor **Tamagno** wegen seines schon im Vorjahre geplanten Gastspiels an verschiedenen deutschen Bühnen sind in letzter Stunde gescheitert. Die unglaublich hohen Honorarforderungen des Künstlers, [illegible] Francs in Gold pro Vorstellung, konnten eine Einigung nicht erzielen. Solche Summen sind in der That für einen Sänger, der lediglich durch die Grösse seiner Stimme brilliert, an deutschen Bühnen nicht mehr zu machen.

Der Maler **Franz Stuck** in München hat sich mit Frau Mary Lindpaintner, der Witwe des anfangs des vorigen Jahres verstorbenen Arztes Dr. Lindpaintner, einer ob ihrer Schönheit und Liebenswürdigkeit hier viel gefeierten Dame, verlobt. Die Vermählung wird in einigen Wochen stattfinden. Frau Dr. Lindpaintner ist nicht nur von Stuck selbst, sondern namentlich auch von Lenbach zu wiederholten Malen porträtiert worden.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 25.

Die Redenden Künste

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C W

Leipzig

CONSTANTIN WILDS VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
Ostraallee 13.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, Bismarckstr. 36,
empf. sich zur Mitw. in Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road.
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 8/II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26b, II.

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Siegfried Ochs
Dirigent
des Philharm. Chores
Berlin W., Potsdamerstr. 118c.
Sprechstunde
nur von 1–12 Uhr Vorm.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 10.

Alfred Krasselt
Violinist.
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
München, Gisclastr. 22.

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M., —
Schweizerstr. 1.
Konz.-Vertr. Südd. Konzertdirektion, München.

Ludwig Laubœck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirstück
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. 1.

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin.
Frankfurt a. M., Günthersburgallee 5, III.
Vertreter H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Speziallehrer für Gesang
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 68.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoir aller modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst.
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Kloge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Zimmerstrasse 9

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile.

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule.
Berlin W.,
Elssholzstrasse 5, II
am Botanischen Garten.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr. 13.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin.
Gesang- und Musiklehrerin.
Braunschweig,
Leopoldstrasse 32.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. 12, I.

Dr. Hugo Riemann
Dozent an der Universität.
(Klavierspiel,
Theorie, Musikgeschichte)
Leipzig,
Thomasiusstr. 6, III

Louise Ottermann
(Sopran, Reiches, festes Repertoire f. Oratorien u. Lied.
Dresden A., Viktoriastr. 23 II
Konzert-Vertretung:
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Horsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Lessingstrasse 21, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Nürnbergerstrasse 46.

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Pforzheim,
Schulberg.

Luise Geller
Alt- und Mezzosopran. (Oper, Konzert und Oratorien.)
Magdeburg, Moltkestr. 7.
Konz.-Vertr. Eugen Stern,
Berlin W., Magdeburgerstr. 7.

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, Zeitzerstr. 3 pt.
Harfen sind leihweise zu haben

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse 7.

Anna Stephan
Konzertsängerin
(Alt und Mezzosopran).
Berlin W.,
Königin Augustastr. 16.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin.
Alt und Mezzosopran.
Konzert-Vertr. H. Wolff,
Berlin W., 19 Karlsbad.
Frankfurt a. M., Zimmerweg 8, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 12, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 21.

Johannes Cotta
Hofschauspieler a. D.
erteilt dramatischen und
Deklamations-Unterricht
Altenburg S. A.,
Querstr. 3 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 122 c, Gartenhaus III.
Sprechstunden 2–4

Amélie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran). Weimar,
Grundstedterstr. 21.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Lilli Marsala
Sopran. Konz.- u. Oratoriensängerin, Gesanglehrerin
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin.
Leipzig, Kaiser Wilhelm-Str. 9 part.

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran).
Wiesbaden.
Vertr. Eugen Stern, Berlin.

Leipzig, den 20. März.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½–12½ Uhr

1896/97. | **Heft 25.**

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wild's Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition: Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1875.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

IV. Prüfung am Königlichen Konservatorium. Mit dem Konzert (Fis moll) für Pianoforte von F. Hiller eröffnete Herr Edgar Cawley aus Cincinnati (Ohio) die IV. Prüfung, zu der sich ein überaus zahlreiches, beifallslustiges Publikum eingefunden hatte. Leider erhob sich der Vortrag wenig über das Konventionelle, man sah, dass der Spieler gearbeitet hat und auch über ein beträchtliches künstlerisches Empfinden verfügt, aber der Totaleindruck war ein verwischter und zerfahrener, wie denn auch Herr Cawley sehr an Unruhe litt.

Die Palme des Abends gebührt aber sicherlich Fräulein Martha Brünig aus Herzberg a. H., die das G dur-Konzert für Pianoforte von Beethoven in einer wahrhaft künstlerischen Weise interpretierte. Leichtes, graziöses Spiel und ein bescheidenes Auftreten mit einer brillanten, perlenden Technik verbindend, besitzt die junge Dame hohe musikalische Intelligenz und ein ausgeprägtes, künstlerisches Auffassungsvermögen. Wenn es auch manchmal der jungen Künstlerin an physischer Kraft fehlt, so leiht man doch willig ihrem Jufugen, vollen Anschlag sein Ohr. Im Solospiel war es die beste Leistung bis jetzt, und sicherlich wird sie auch ihrem Lehrer helle Freude bereitet haben. Rauschender Beifall zeichnete Fräulein Brünig nach Gebühr aus. Einen überaus günstigen Eindruck hinterliess Fräulein Martha Werner aus Wurzen mit der Cavatine aus der Oper „Der Barbier von Sevilla" von Rossini. Im Besitze eines klangsatten, frischen, wohlgebildeten Soprans verfügt die junge Sängerin bereits über eine ansehnliche Koloratur, woran die Arie so reich ist. Nur der Ansatz zum Triller bedarf noch einiger Schulung, Material ist vorhanden, die Tiefe und Mittellage ist bisweilen noch schwach und verschleiert, vielleicht war auch die etwas zu laute Orchesterbegleitung an der geringen Tragfähigkeit schuld. Als weitere Instrumentalnummer war gewählt Concertino für Posaune (B dur) von Sachse, vorgetragen von Herrn Hans Joachimsen aus Berlin. Nur zu selten begegnet man in unseren heutigen Konzertsälen derartigen Vorträgen. Herr Joachimsen könnte schon jetzt jedem besseren Orchester zur Zierde gereichen, denn er besitzt einen kraftvollen, warmen Ton und eine erstaunliche, zuverlässige Technik, nur nach musikalischer Seite hin war der Vortrag etwas sehr trocken. In dem schwierigen Konzert (Op. 55, No. 9, D moll) für Violine von Spohr legte Fräulein Anna Rhode aus Leipzig glänzende Probe für ihr hervorragendes Talent ab. Unterstützt durch ein fortreissendes Temperament, weiss die junge Künstlerin Leben und Wärme ihrem Vortrage einzuhauchen, wenn auch manchmal etwas „daneben geht", so spricht doch aus jeder Note eine grosszügige, durchdachte Auffassung und Ausarbeitung. Tonlich wie technisch bewältigte Fräulein Rhode vollständig den äusserst schwierigen Violinpart. Von dem letzten Violinkonzert (E moll) von Chopin, gespielt von Herrn D. Gunn aus Evansville (Ind. U. S. A.), hörten wir nur den ersten Satz Allegro maestoso, der glatt und sicher verlief. Bedauerlich war, dass nur die technische Seite in den Vordergrund gerückt wurde — somit natürlich einwandsfrei — und die musikalische Ausarbeitung so sehr darunter litt. Infolge dessen war das Spielen recht matt und farblos und stach sehr ab von dem durchgeistigten Vortrag des Beethoven-Konzertes. Die zahlreichen Begleitungen führte das Orchester unter Kapellmeister Sitt befriedigend aus, wenn auch hier und da einige Störungen unterliefen. Jedem Vortrag folgte begeisterter, aufmunternder Beifall der dankbaren Zuhörerschaft.

Th. Nestmann.

VI. Hauptprüfung am Königl. Konservatorium. Zwei Klavierkonzerte, ein Oboenkonzert, ein Violinkonzert, eine Arie und drei Lieder lieferten den Bestandteil für die VI. Prüfung für Solospiel und Sologesang. Wenn die Reichhaltigkeit des Programms auch hohe Anforderungen an die Ausdauer des Publikums stellte, so verlief die Prüfung dennoch ebenso glänzend wie ihre würdigen Vorgängerinnen. Herr Oswald Mittasch aus Leipzig zeigte sich in der Fantasie für Orgel über B-a-c-h von Liszt als ein tüchtiger Organist, der mit geschmackvoller Registrierung eine zuverlässige, exakte Technik verbindet, sodass er das gigantenhafte Orgelwerk des Weimarer Meisters vollständig beherrschte. Warmer Beifall folgte dem Vortrag. Mit dem wenig gespielten A-moll-Klavierkonzert von J. N. Hummel brachte Fräulein Lydia Neumann aus Samara (Russl.) eine schöne Probe für ihr beachtenswertes Talent. Neben brillanter, glanzvoller Technik weiss die junge Dame auch zu nuancieren und ihren Empfindungen Ausdruck zu verleihen; warmes Leben und Temperament beleben ihren Vortrag. Fräulein Neumann spielte nur den ersten Satz. Als willkommene Abwechslung folgte ein leider wenig gespieltes Konzert für Oboe von G. F. Händel, mit dem sich Herr Max [illegible] aus Halle a. S. stürmischen Erfolg errang. Der Spieler besitzt vor allem einen abgerundeten vollen Ton, wenn auch manchmal der Ansatz noch [illegible] geschieht; da ihm auch noch die erforderliche Technik hinreichend zu Gebote steht, gelangte das Konzert zu einer schönen Wiedergabe. [illegible] den jungen Spieler [illegible]. Fräulein May Edmondson aus Liverpool (England) spielte das Violinkonzert No. 2 (D-moll) von Max Bruch und erfreute sich eines schönen, wohlverdienten Erfolges. Das Konzert, wenn auch nicht an das G-moll heranreichend, bietet dennoch Gelegenheit, das technische wie musikalische Können im besten Lichte zu zeigen. Fräulein Edmondson erfüllte alle Anforderungen auf das beste; exakte Technik, reine Intonation und künstlerisches Empfinden sind die Früchte ihres Studiums, und doppelt hoch ist es der jungen Dame anzurechnen, dass sie sich ein so wenig dankbares Konzert gewählt hatte. Den vokalen Teil vertraten Frl. Helene [illegible] aus Leipzig und Fräulein Gertrud Förster aus Leipzig. Schon durch früheres Auftreten in der vorjährigen Prüfung und in mehreren Konzerten dieser Saison hinreichend bekannt, können wir nur wieder bestätigen, was wir schon über Fräulein [illegible] geschrieben haben. Unterstützt durch einen schöngeschulten, klangvollen, dunkelgefärbten Alt weiss die Sängerin durch einen warmen, seelenvollen Vortrag unmittelbar auf die Zuhörer zu wirken. Eine ungetrübte Freude ist es z. B., die schön ausgeglichene tiefe Lage zu hören. Fräulein [illegible] erfreute sich denn auch diesmal mit der Arie aus „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns eines vollen Erfolges und wurde stürmisch applaudiert. Fräulein Gertrud Förster zeigte sich in einer Doppeleigenschaft, als Sängerin und als Pianistin, und bot in beiden — vor allem als Pianistin — ganz Hervorragendes. Mit den drei gewählten Liedern — Stange „Die Bekehrte“, Hildach „Lenz“, Taubert „Der Vogel im Wald“ — gewann sich die junge Künstlerin vor allem durch ihren natürlichen, warm empfundenen Vortrag die Herzen der Zuhörer; dann wird sie noch durch einen [illegible], wenn auch etwas kleinen Sopran unterstützt, dessen Klangfarbe ebenso sympathisch ist. Wiederholter Hervorruf [illegible] die Sängerin aus. Eine noch bedeutendere Leistung bot Fräulein Förster im E-moll-Klavierkonzert von Chopin — jedenfalls die beste Klavierleistung des Abends. Ein warmer, modulationsfähiger Anschlag verbindet sich mit [illegible] sicherer Technik; wenn auch manchmal die physische Kraft mangelt, und eine [illegible] Ausdrucksfähigkeit verleiht ihrem Spiel und Vortrag lebendige Form und Gestalt. Wiederholt musste die Spielerin vor der Rampe erscheinen und den Hervorrufen Folge leisten. Das Schülerorchester unter der umsichtigen Leitung des Herrn Kapellmeister Sitt bewährte sich in den zahlreichen Begleitungen — ausser den drei Liedern, die von Herrn Eduard Mörike aus Crailsheim (Württemberg) korrekt und stilvoll begleitet wurden — auf das beste und wahrte stets die nötige Diskretion.

Th. [illegible].

Generalmusikdirektor Hofrat Ernst Schuch.

Von Max Chop.

Der Ausgang des Jahres 18[illegible] brachte den Musikern und Musikfreunden eine grosse Freude. Aus der langen Reihe der Nachfolger eines Richard Wagner war endlich wieder ein Meister erstanden. Sein Werk war in der äusseren Erscheinung nicht unbeeinflusst geblieben vom Schöpfer des Nibelungenringes: die Struktur des Tondramas in ihren grossen Zügen ist nun einmal für unsere nachwagnerische Zeit bindend; soll

überhaupt etwas Beachtenswertes erstehen. Aber der neue Meister wandelte im übrigen völlig eigene Wege, er bot einen Stoff, der jeden schöngeistig Veranlagten fesseln musste, er bot eine Musik, deren wunderbarer Wohllaut, deren Fülle natürlicher Melodik, eben nach den Gesetzen des Tondramas gemodelt, alles mit sich fortriss. August Bungert mit „Odysseus' Heimkehr".

Im Jubel, der sich während der Premiere am Dresdener Hoftheater erhob und wohl in der Musikgeschichte einzig dasteht, hätte man bald den Mann vergessen, der nicht allein das Kunstwerk einstudiert und aus der Taufe gehoben hatte, — nein, dem das Verdienst zufällt, in Bungert zuerst den genialen Dramatiker entdeckt und auf seinem Wege mit aller Kraft unterstützt zu haben, — Generalmusikdirektor Ernst Schuch. — Nach dem letzten Aufzuge rief man ihn stürmisch, er erschien an der Hand des mit Ehrungen überhäuften, gefeierten Tondichters, ein glückliches Lächeln auf den Lippen, wieder und immer wieder vor dem Vorhang. Auch ihm hatte sich jahrelanges Hoffen erfüllt, monatelange, aufreibende Arbeit war von beispiellosem Erfolge gekrönt. Dieser „Odysseus" war auch sein Werk, unter seiner Leitung erstanden, bejubelt, ein Muster für alle anderen Bühnen der Erde. Wo man Bungerts und seines grossen Werkes gedenkt, wird auch der Name Schuchs genannt werden müssen. Er ist weit intensiver an der epochemachenden Neuheit beteiligt, als seinerzeit Hans Richter am „Ring des Nibelungen" oder Bülow am „Tristan". Er nimmt zu Bungert dieselbe Stellung ein, die Franz Liszt Wagner gegenüber behauptete. Er entdeckte den Meister und lenkte dessen Werk durch mancherlei gefährdende Klippen hinaus in das grosse Meer der Öffentlichkeit. Wenn diese Öffentlichkeit dem Meister dankte, musste sie auch seinem getreuesten Freunde huldigen. Was Wagner am 18. August 1876 nach der Erstaufführung des „Nibelungenringes" gelegentlich des Festmahls im Bayreuther Theatersaale von Franz Liszt sagte, das konnte August Bungert Wort für Wort auf Schuch anwenden: „Hier ist derjenige, der mir zuerst den Glauben an die Sache entgegengetragen, als noch keiner etwas von mir wusste, und ohne den Sie heute vielleicht keine Note von mir gehört haben würden."

Ernst Schuch ist am 23. November 1847 in Graz geboren, dort erzogen und ursprünglich für das Studium der Jurisprudenz bestimmt worden. Frühzeitig zeigte sich bei ihm die Neigung und Begabung für Musik; bereits als Knabe trat er geigend und Klavier spielend mit bestem Erfolge öffentlich auf. Nachdem er in Graz vier Semester jus studiert hatte, ging er nach Wien, um dort den Übertritt vom Juristen zum Musiker zu vollziehen. Dessoff unterrichtete ihn in Harmonielehre und Musiktheorie. Später siedelte Schuch von der Donaustadt nach Breslau über, um hier als Volontär bei Direktor Lobe einzutreten, in bescheidenen Anfängen zu dirigieren und das Theater kennen zu lernen. Einige kurze Engagements führten ihn dann nach Würzburg, ans Stadttheater in Graz und nach Basel, bis er sich der berühmten italienischen Operngesellschaft Artôt auf ihrer Tournee durch ganz Deutschland anschloss. Er fand hier Gelegenheit, seine trefflichen Kenntnisse einem grossen Kreise zu zeigen. Sein Genie fiel auf, er erhielt zahlreiche Anträge, von denen er dem der sächsischen Residenz den Vorzug gab. Und Dresden wusste Schuch zu fesseln. Er steht hier im Mittelpunkt eines bedeutsamen künstlerischen Lebens, allgemein hochgeschätzt und mit Ehren reich ausgezeichnet.

Das Merkwürdigste und Eigenartigste an Schuch ist sein Bühnentalent, auf dessen Ausbildung und Pflege er fraglos das Hauptaugenmerk als feinsinniger Musiker gerichtet hat. Er ist nicht einer von den Kapellmeistern, der unten seine Partitur dirigiert und oben auf der Bühne die Leute spielen lässt, wie sie oder die Regie es wollen. Orchester und Darstellung sind ihm eins. Er scheint jede Regung des Darstellers, jeden leisesten psychologischen Zug des Dramas im Orchester oder auf der Bühne zu belauschen und verhilft ihn zum tönenden Ausdruck. Sein Stab hängt förmlich an der Miene und am Ton des Sängers, dem er dabei die vollste Freiheit der Individualität in der Interpretation lässt. Alles ist Temperament, sprühendes dramatisches Leben, hier ungestüm dahinbrausend und mit sich fortreissend, da zurückhaltend und verschleiert durchblickend, so ist er nicht ein Kapellmeister, — er ist der Kapellmeister.

Mit diesem grossen Zuge in seiner Künstlernatur verbindet sich eine staunens-

werte Vielseitigkeit! Hier ist er der vorzügliche Dirigent der neudeutschen Schule, dort der geniale, pietätvolle Interpret der Klassiker, auf der anderen Seite wieder verständnisvoller Leiter der italienischen und französischen Schule, vor allem aber — Organisator.

Die letztgenannte Eigenschaft ist von ganz besonderer Bedeutung für eine Stellung, wie sie Schuch einnimmt. Hindernisse, die scheinbar die Durchführung eines Planes oder Unternehmens unmöglich machen, weiss seine intuitive Art der künstlerischen Praxis zu umgehen oder schnell zu beseitigen. Diese Art von Hellseherei, dieses rasche Erkennen der causa movens, fand noch stets einen Ausweg, auf dem er in bewunderungswürdiger Geistesgegenwart alles zusammenriss und rettete. Mit Grazie und Liebenswürdigkeit weiss er jeden auf seinen Posten zu stellen, jeden zu befriedigen, zu erfreuen und dabei sein Ziel, das einmal von ihm als richtig erkannte Ziel, dem er unbeirrt mit

Ernst Schuch.

eiserner Zähigkeit entgegenstrebt, zu erreichen. — Wie verehren ihn die Mitglieder seiner Kapelle, die Sänger seiner Bühne, die er alle „seine Kinder" nennt! Sie gehen für ihn durchs Feuer, — für ihn, der sie ins heilige Feuer hineinsendet.

Rastlos und unermüdlich ist Schuch, und sein Beispiel wirkt anregend auf seine ganze Umgebung. Wieviel er vom Tage sich selbst lebt, ist sehr wenig. Nur die strengste Arbeitseinteilung und deren Befolgung ermöglicht ihm die Bewältigung aller der Anforderungen, die täglich an ihn herantreten. Bis in die Nächte hinein ist er rastlos thätig, ohne je müde zu sein oder zu erscheinen. Er hat dazu wirklich nicht die Zeit.

Schon oben erwähnte ich das Verdienst Schuchs, August Bungert erkannt zu haben. Sein treffsicheres Urteil hatte ihn nicht getäuscht, und klein waren die Schwierigkeiten nicht, mit denen er kämpfen musste. Er sah Partitur und Dichtung zu „Odysseus' Heimkehr" an, und sein Entschluss, das Werk zur Aufführung zu bringen, stand fest. Graf Seebach, der Generaldirektor der Königlichen Oper, schloss sich ihm an. Weitaus die

grösste Anzahl der Darsteller war nicht sonderlich erbaut von diesem Entschluss, weder sie noch das Orchester und der Chor, harrte doch allen eine schwere Aufgabe, und über die momentane Bequemlichkeit vergisst man vielfach das Ehrenvolle ihrer glücklichen Lösung. Schuch hielt inmitten der Zweifler aus, er übersah das Augenzwinkern, das ungläubige Kopfschütteln, unermüdlich studierte er die Solisten ein, hielt Ensemble- und Orchesterproben ab, während er den Chor unter bewährter Leitung täglich einstudieren liess. So brachte er das Werk am 12. Dezember 1896 heraus, also zu einer Zeit, wo man sich auf leere Häuser gefasst machen musste, mancher Ungläubige oder Neider setzte zum „ehrenvollen Begräbnis" der Neuheit die Leichenbittermiene auf. Wie unerschütterlich und gross muss der Glaube Schuchs an Bungerts gewaltiges Werk gewesen sein, dass er solche „herausfordernde That" auf eigene Verantwortung hin unternahm! — — Und er hatte Recht! Der Erfolg war beispiellos, — nicht auf einen momentanen Impuls, auf eine glückliche Augenblicksstimmung zurückzuführen, sondern ein echter dauernder künstlerischer Erfolg von intensiver und elementarer Kraft. „Odysseus und kein Ende", schrieb noch kürzlich Ludwig Hartmann in der „Dresdener Zeitung", „immer noch ein Anwachsen der Begeisterung! Bungert ist mit einem Schlage in die vorderste Reihe der Dramatiker getreten. Wohin man kommt, wohin man hört, — niemand vermag sich der tiefen Wirkung zu entziehen" . . Die Direktoren Hofmann-Köln und Stägemann-Leipzig sandten dem Tondichter hochbegeisterte Telegramme, Leute wie Professor Preller und Schilling sind voll tiefster Begeisterung für das Werk. Und was tausendstimmig dem Dichterkomponisten entgegentönt, Ernst Schuch kann ein gut Teil davon als Huldigung an sein Genie entgegen nehmen.

So sehen wir bei „Odysseus' Heimkehr", beim ersten Torso des einzig dastehenden Riesenwerkes der „Homerischen Welt", Autor und „General" zusammenstehen, Arm in Arm, mit dem grossen Lächeln in den Mienen, die ferneren Abende vorbereitend. Dass es Schuchs musikalischem Feingefühl, seiner künstlerischen Energie gelingt, auch die übrigen fünf Glieder der gewaltigen Dramenkette in gleicher Vollkommenheit zur ersten Aufführung zu bringen, daran dürfte nicht einen Augenblick zu zweifeln sein. Glück auf denn zur grossen That! Wer den Besten seiner Zeit genug gethan hat, der hat gelebt für alle Zeiten!

Praktische Bemerkungen zu der „Rheingold"-Aufführung vom 11. März 1897 am Dresdener Hoftheater.

Von Otto Sonne

Seit der ersten, nur zum geringsten Teil gelungenen Aufführung des „Rheingold" (München, 22. September 1869) hat so mancher Theaterdirektor und Regisseur sein Heil an diesem Werke versucht. Von einer einwandfreien Wiedergabe ist trotz der sogenannten Musteraufführungen in München, Bayreuth und Berlin nichts bekannt geworden. Noch immer schläft das Gold in der Tiefe, der Wecker kam noch nicht. Nach den grenzenlosen Enttäuschungen, die Bayreuth 1896 uns bescherte, ist die Hoffnung auf die Hebung des Schatzes in weite Fernen entrückt. Welches Hof- oder Stadttheater sollte vollbringen, was dort nicht gelang?

Die grosse Musikstadt Leipzig hat Richard Wagner gegenüber schon wiederholt eine Sonderstellung eingenommen. Während die Engherzigkeit eines Mendelssohn (ähnlich wie später die Kurzsichtigkeit eines Reinecke) im Gewandhaus den Meister in Acht und Bann that, und die Kritik in blinder Liebedienerei gegen Wagner zu Felde zog, sodass Bülow das „unsittliche" Verhalten der Helden der Feder bekämpfen musste (vergl. Neue Zeitschr. f. Musik, 36. Band, No. 16), sprossten im Theater die Sympathien für den Dichter-Komponisten des „Tannhäuser" und „Lohengrin" lustig empor und füllten

Haus und Kasse. Zwar standen die Aktien des Wagnertums nicht immer so günstig wie 1853, da innerhalb fünf Monaten 23 Aufführungen des „Tannhäuser" stattfinden konnten, aber mit kleinen Unterbrechungen ist doch ein stetiger Fortschritt zu konstatieren. Ihren Höhepunkt erreichte der Leipziger Wagnerkultus in den 80er Jahren unter dem Glanze des Dreigestirns Otto Schelper, Arthur Nikisch und Fanny Moran Olden. Die schöpferische Kraft dieser drei phänomenalen Künstler vermochte über klaffende Lücken der Inscenierung und handgreifliche Irrtümer der Regie hinwegzutäuschen. — Heute bietet die Leipziger Bühne bei Wagner das traurige Bild vollkommener Stillosigkeit. Es mangelt das intensive Zusammenwirken aller Kräfte, es fehlt das Verständnis und die Hochachtung bei den massgebenden Faktoren, das Hineindenken in den Ideenkreis der Werke. Alle Versuche der ernsthaften Kritik, Wandel und Wechsel zu schaffen, stossen auf den intensivsten Widerstand. Man will dem charakteristischen Stil des Musikdramas nicht gerecht werden. Dank dieser negativen Potenz ist Leipzig im „Fall Wagner" das Heft aus der Hand genommen worden, und Dresden wurde der „Ausgangspunkt künstlerischer Bildung", wie Richard Wagner es für die Residenz gewünscht. (Vergl. Ges. Schr. II. 394.)

Die Aufführung eines Wagnerschen Kunstwerkes in Leipzig und Dresden unterscheidet sich auf den ersten Blick durch das Bestreben, es auf das Niveau der Oper herunterzudrücken auf der einen Seite, und durch das ernste Wollen, es auf eine erreichbare Höhe des Dramas hinaufzubringen, auf der anderen Seite. Mustergiltig im wahrsten Sinne des Wortes ist eine Wagneraufführung im Dresdener Hoftheater auch nicht, aber die Einwände, die z. B. gegen die am 11. März stattgefundene „Rheingold"-Wiedergabe zu erheben wären, sind doch zum allergrössten Teil nur derart, dass ihre Verbesserung ohne durchgreifende Neueinstudierung erfolgen könnte. Der Gesamteindruck ist ein so ausserordentlich wohlthuender und befriedigender, dass die einzelnen Mängel und Fehler nur wenig störend ins Gewicht fallen.

Die Leser der „Red. Künste" erinnern sich wohl noch des begeisterten Entzückens, das die Darstellung der ersten Scene „Auf dem Grunde des Rheins" in Bayreuth 1896 wachgerufen hat. Das Dresdener Publikum hat dieses Zauberbild bei jeder Aufführung. Die Dekoration ist bis auf die mangelhafte Bewegung des Wassers und die zu sparsam angebrachten schroffen Felsenriffe im Vordergrund — die Etage, auf der Alberich seine Jagd ausübt, könnte mit leichter Mühe etwas phantastischer und abwechslungsreicher ausgestattet sein — ein Meisterstück. Das Lob der Kranichschen Schwimmmaschinen ist schon so oft und intensiv gesungen worden, dass ich mir eine Wiederholung wohl ersparen kann. Frei und fessellos umkreisen die Rheintöchter in illusionsgerechten Kostümen das Riff und den ganzen Bühnenraum. Befremdend wirkt die nicht immer gleichmässige Konkordanz der Bewegungen. Prächtig gelungen ist der intensive Glanz, der von dem kaum faustgrossen Rheingold ausgeht. Dass das Gold einen Takt zu spät zu leuchten begann, war wohl nur ein Zufall. Die drei Stimmen der Rheintöchter (Frl. Bossenberger, Frl. Apitz und Frl. Fröhlich) klangen fast durchweg rein und harmonisch. Weniger gefiel mir der Alberich des Herrn Nebuschka, der zwar in der Charakteristik die lüsterne Gier des dämonischen Alben trefflich traf, aber stimmlich nicht genug aus sich herausging und allzuoft seine Worte ins Publikum anstatt an des Rheines klare Kinder richtete. Ganz unerfindlich war mir, warum der Künstler während des Erscheinens des Rheingoldes und dem Terzett die Augen vergnügt im Theater herumschweifen liess, anstatt sie, vom Glanze mächtig angezogen, starr auf das Gold zu heften. Mit Bedauern vermisste ich die in Bayreuth angewandte Maschinerie, durch die Alberich ein effektvolles Herunterstürzen nach dem Raub ermöglicht wird.

Mit grosser Präcision vollzog sich die Verwandlung, ausserordentlich anmutend wirkte der erste Anblick der „Freien Gegend auf Bergeshöhen". Wotan und Fricka schliefen in natürlich-malerischer Haltung. Besonders imponierte mir die Sorgfalt, mit der der Vorschrift: „Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanz eine Burg" entsprochen wurde. Doch kaum war die Burg „ganz sichtlich" geworden, so kam eine grosse Enttäuschung, denn — „Wehe! ach wehe! o Schmerz! o Schmerz!" die Götterburg war so ziemlich mit allen Fehlern behaftet, die auch in Leipzig, München, Berlin

und Bayreuth die Walhall-Landschaft verderben. In beängstigender Nähe des Zuschauers — die Empfindung, dass die Scene sich auf einer freien Berg-Gegend befand, wurde sofort verdrängt durch die Gewissheit, ein Thal vor sich zu haben, das mit dem Rhein auf einer Höhe liegt — erhob sich der merkwürdige Bau, der ein Konglomerat der verschiedenen Baustile aufwies, die bisher für die Dekorationsmaler gebräuchlich waren. Moritz Wirth hat in seiner epochemachenden „Rheingold"-Forschung*) diese Pseudo-Walhall-Bilder geschildert und gleichzeitig die Burg, wie Wagners Werk sie verlangt, entworfen. Welche Bühne wird sich den Ruhm erwerben, mit dem alten Schlendrian zu brechen und sich das Ergebnis der Wirth'schen Riesengeistesarbeit zu eigen machen? Die Dresdener Götterburg unterschied sich von ihren Schwestern dadurch, dass sie einen etwas romantisch verwitterten Eindruck machte, ein malerischer Effekt, der jedoch mit Loges Lob von dem „Prachtgemäuer" nicht recht stimmen will. Mit dem Anblick Walhalls war mir die Aussicht auf eine ideale Weiterführung des Dramas genommen; in der 2. und 4. Scene konnten naturgemäss nur noch Einzelheiten befriedigen.

Carl Perrons Wotan ist mir seit Jahren bekannt; ich habe s. Z. seinen ersten Versuch in dieser Partie erlebt und habe ihn im vergangenen Sommer in Bayreuth auf dem Gipfel seines Ruhmes gesehen. War der Sänger an diesem Abend nicht im Besitz seiner Mittel, oder bewahrheitet sich das Gerücht, dass es mit dieser herrlichen Stimme schon jetzt bergab geht? Ich bin geneigt, das erstere anzunehmen, denn ein Organ, das jahrelang mit solch eiserner Energie einer strengen Zucht unterworfen wurde, singt sich nicht so schnell aus. Perrons Stimme klang oft flach und kraftlos; es war offenkundig, dass der Künstler nicht den in Bayreuth ihm aufgenötigten Sprechton anwenden, sondern singend deklamieren wollte, aber die Deklamation war nicht immer scharf genug und der Gesang liess an mehr wie einer Stelle tonliche Rundung und Plastik vermissen. Selten wird ein Darsteller auf Detailmalerei mehr Arbeit verwandt haben, wie Perron auf seinen Wotan. Da ist auch nicht eine Pose, die nicht in vollendeter, malerischer Schönheit in Erscheinung träte, nicht eine Nuance, die nicht Zeugnis ablegte von höchster Intelligenz, von sorgfältigster Berechnung des Effektes. Die königliche Gestalt, das edelgeschnittene Gesicht, das schöne sprechende Auge, das klassisch-vollendete Mienenspiel, könnten im Verein mit jenen Eigenschaften einen wahrhaft mustergültigen Wotan schaffen. Wenn Perron das trotzdem nicht ist — wenigstens vermag ich ihn, im Gegensatz zu anderen „Wagnerianern", nicht dafür zu halten — so liegt das einmal daran, dass der Künstler verleitet durch seine Neigung, stets „schön" zu sein, häufig vergisst „wahr" zu sein, dann zweitens daran, dass er sich in der dramatischen Darstellung, anstatt von dem Gang der Handlung, von eigenmächtigen Instinkten leiten lässt, z. B. bei der Burgbegrüssung, die er nach Opernsängerweise in das Publikum hineinsingt, oder bei der Speerentfaltung („Halt, du Wilder! Nichts durch Gewalt!" etc.), da er in gänzlicher Verkennung seiner Herrschermacht gleich einem Schutzmann zwischen die Riesen und Donner tritt; dann drittens darin, dass der Künstler nach Art der Schauspielvirtuosen alter Schule in das „Zuviel im Spiel" verfällt. Wie unnatürlich und unangebracht ist z. B. das mit grosser Regelmässigkeit wiederkehrende Zupfen und Streicheln des Bartes. Seit Hanslick einem Albert Niemann ob dieser realistischen Geste ein begeistertes Loblied gesungen hat (vergl. Ed. Hanslick, die moderne Oper S. 296), haben viele Opernsänger dieselbe zu einer Lieblingsbewegung gemacht. Leider! Denn erstens steht sie nicht jedem zu Gesicht und zweitens ist sie nicht bei jeder Rolle und an jeder Stelle am Platze. Wie pädagogisch gespreizt ist u. a. bei der Stelle „Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt ich werbend daran" das Hindeuten nach dem geopferten Auge, wie unangebracht gemütlich die Haltung während des Zwiegesprächs Loge-Alberich, wie aufdringlich unnatürlich die Stellung bei dem Erscheinen der Erda. Die Wala spricht doch deutlich genug; ist Wotan schwerhörig, dass er sich bis dicht an die Höhle neugierig vorgebeugt herandrängt? — kurz, neben vielen Zügen von höchster dramatischer wie psychologischer Berechtigung und Vollendung stehen eine Reihe von Mängeln, die ein Künstler von der Bedeutung eines Carl Perron nicht länger mit sich herumschleppen sollte. —

(Schluss folgt.)

*) Moritz Wirth, Die Entdeckung des Rheingolds. (Leipzig, Const. Wilds Verlag) Seite 55 ff.

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried".

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

„Urmutter-Weisheit geht zu Ende."

„Ich kenne Wagnerianer," schreibt Ferdinand Pfohl in seinen geistreichen Plaudereien über die letzten Festspiele („Die Nibelungen in Bayreuth", Dresden und Leipzig, Carl Reissner 1897, S. 12), „denen man keinen schlechteren Streich spielen könnte, als den, sich von ihnen eine Belehrung über die Ringdichtung zu erbitten. Wer weiss die Geschwisterehe vor dem Richterstuhle seines Gewissens zu rechtfertigen? Was ist's mit Erda? Und gar der Wanderer!" Zu denjenigen Helden des landläufigen Wagnertums, die kein bayreuthfrommer Wagnerianer so fragen darf, bei Strafe, sie tötlich lächerlich zu machen, gehören vor allem die bekannten Namen aus der unmittelbarsten Umgebung Wagners. Denn die Rolle, die sie zu Wagners Lebzeiten inne hatten, wird durch das Wort Friedrich Nietzsches bezeichnet, dass grosse Männer sich gern eine möglichst unbedeutende Umgebung zusammenstellen, in der sie sich nach der strengen Arbeit des Tages zwanglos jedem guten und schlechten Einfall überlassen. Es ist die allernatürlichste Folge dieser Gewohnheit, dass in solcher Gesellschaft gerade von dem, wovon der grosse Mann eben ausruhen will, am wenigsten die Rede ist. Die Welt kann daher keinen grössern Irrtum begehen, den auch ich einst geteilt habe, als von solchem höheren Kammerdienertum tiefgehende Aufklärungen zu erwarten. Dieses selbst aber schreibt sich, wenn der Tod und andere günstige Zufälle ihm endlich allein das Feld verschaffen, nur zu gern die neue Rolle zu, die in Bayreuth den klassischen Ausdruck gefunden hat: „Hütung der Überlieferung", „Pflege des Erbes"! Dass hier allerdings etwas gehütet und gepflegt wird, nämlich was die Herren Kammerdiener überliefert bekommen und geerbt haben, soll nicht bestritten werden. Auch kann man es menschlich finden, dass diese Geister schliesslich ihr eigenes dürftiges Gepäck mit demjenigen des grossen Reichen gleich setzen und verwechseln. Kennen sie doch nichts Anderes von ihm, als für was er sie als Gefäss benutzte. Ja, man könnte sogar ein Stück ausgleichender Gerechtigkeit darin erblicken, dass das Schicksal für das, was es vorher von der Persönlichkeit dieser Ärmsten seinem Schützlinge geopfert hat, sie nachher mit etwas entschädigt, was in gewisser Weise auf dessen Kosten geht. Nur muss eben eine solche Ausgleichung in der Stille verbleiben, in der man Altersrenten verzehrt, und ihre Wirkungen auf die Bewohnerschaft eines Spittels beschränken. Aber es kann nicht geduldet werden, wenn ein solcher „ami de Wagner", wie dies in der Wagnerbewegung gegenwärtig der Fall ist, auf eine internationale Höhe gehoben wird und von dort herab mit der Miene eines Eingeweihten des letzten Grades 39jährige Verkehrtheiten und Nichtigkeiten verkündet. Das Ausland fängt wirklich an, sich zu fragen, welche Eigentümlichkeit deutschen Geisteslebens sich hier vor ihm aufthue. Man sehe z. B. in den „Bayreuther Blättern" des vorigen Jahres jene Reihe von Aufsätzen, die den stolzen Titel führt: „Aus dem Ring der Bayreuther". Da kommt nun so ein vertrauensseliger Fremdling, den der Rausch, den ihm Wagners Musik einflösst, etwa auf den Gedanken gebracht hat, dass die Dichtung des „Ringes" etwas ähnlich Mächtiges und Erhabenes sein müsse, wie die daraus geflossene Musik, z. B. von der Art, wie sich Goethes Faust zu der Musik verhalten würde, die Beethoven dazu schreiben wollte. Was aber bietet man ihm hier? In jenen Aufsätzen, einen oder zwei ausgenommen, Leistungen, die ein mittelmässiger studentischer Wagnerverein am Ende des Halbjahrs als ersten Versuch seiner Füchse durchschlüpfen lässt. Und das wäre die Blüte Wagnerianischer Geisteskraft, die sich auf dem geweihten Boden der „Bayreuther Blätter" um Herrn v. Wolzogen, diesem ehemaligen Paladin Wagners, scharte? Oder man giebt Erklärungen der Ringtragödie zum Besten, nach denen sie unmöglich die deutsche Nibelungenbewegung krönend abschliessen könnte und der Dichter und Dramatiker Wagner nicht homerisch geschlummert, sondern schon in einem völligen Starrkrampf gelegen haben müsste. Zum Glück giebt es einen sehr angenehmen Ausweg aus dem betroffenen und für das Ansehen des deutschen Namens nicht unbedenklichen

Erstaunen, in das diese Geistesarmut das Ausland versetzen dürfte. Der Ring der Bayreuther hat nicht den „Ring" und sein Recht auf diesen Titel ist nicht grösser, als wie etwa auch die Null ein Ring ist. —

Ich will es im folgenden versuchen, die breiten Grundstriche jener letzten Abwandlung des Wotansriesen vorzuführen, die als Wanderer den Träger des „Siegfried"-Dramas bildet und in der „Götterdämmerung" sich zum Welt-Allgeist erweitert. Schon ohne den Schmelz der psychologischen Farben, Lichter und Schatten werden wir einen Anblick erhalten, wie ihn kein Karton von Michel Angelo oder Cornelius grösser zu bieten vermöchte. Ein Blick auf die beiden früheren Stufen der Gestalt wird für unsern Zweck unerlässlich sein.

Mit grösster psychologischer Feinheit und sorgsamster Wahrung aller Übergänge hat Wagner im „Rheingold" die Gier nach dem Golde, verkörpert in der Gier nach dem goldzeugenden Ringe, in Wotans Seele entstehen lassen. Doch kommt die Krankheit in diesem Drama nur erst zum klaren, dem Leidenden selbst voll bewussten Ausbruche, erreicht hier aber noch nicht ihren Höhepunkt. Der grosse Entschluss des Gottes, den er angesichts der wiederenthüllten Burg fasst, und der in dem Schwertmotiv einen leuchtenden Strahl auch in unsre Seele wirft, ist nichts als ein Verteidigungsplan gegen Alberich. Die neue Waffe, deren Gedanke jetzt zum erstenmale in Wotan aufblitzt, die Helden, die in dem Geschlecht der Menschen herangezogen werden, endlich die Walküren, die sie ihm nach Walhall bringen sollen, sind die Bestandteile dieses Planes.

Seine Ausführung fällt in den Zeitraum zwischen „Rheingold" und „Walküre". Vor allem hat sich Wotan mit den acht Walküren umgeben, deren Herkunft uns Frickas Strafrede verrät. Mit ihnen ist für die Menschen ein Zeitalter rauher Kriege angebrochen, in denen die nötigen Helden für Walhall erwachsen, an deren Ausfechtung sich Wotan persönlich beteiligt. Aber mitten in diesem, seine Sturmnatur sicherlich mit wilder Freude erfüllenden Treiben verlässt ihn die Sorge nicht. Das dunkle Wort der Wala, das vor ewigem Ende warnte, zieht ihn doch noch hinab in den Mittelpunkt der Welt, wo in dem Haupte des weisesten Weibes in einheitlichem Sinnen und Wollen das Schicksal des Alls und jedes Einzelnen in ihm gewebt wird.

Die Bezwingung Erdas ist Wotans furchtbarste That, an die uns der Dichter nur mit wenigen scheuen Worten in unsern scheuen Gedanken rühren lässt. Steht doch Erdas ehrfurchtgebietendes Bild noch von ihrer ersten Erscheinung her in unserer Erinnerung, und wird doch gerade dieses Verbrechen auf Wotan zurückfallen, wenn er in seiner höchsten Not zum zweitenmale zu Erda flüchtet. Vorläufig freilich verdankt er ihr ein doppeltes: Brünnhilde, die jüngste, ihm vertrauteste der Walküren, und den zwiespaltigen Spruch seines Schicksals.

Die bisherigen Abwehrmassregeln treffen nicht die Hauptsache, den Ring, der zwar bis jetzt unschädlich unter Fafners Leibe ruht, aber, auf irgend eine Weise in Alberichs Hand zurückkehrend, diesem zur Eroberung Walhalls dienen wird. Gleichwohl darf Wotan um keinen Preis weder selbst noch durch einen Abgesandten dem Riesen diesen vertragsmässigen Lohn wieder entreissen wollen, wie wir aus den Gesprächen mit Brünnhilde und später mit Alberich ganz genau erfahren. Daher also Erdas Antwort, dass nur ein von Wotan gänzlich unabhängiger, gänzlich auf sich selbst stehender Held diese That vollbringen könne. Einen solchen aber, das ist die unausgesprochene Kehrseite dieser Entscheidung, kann es überhaupt nicht geben, wie wir uns mit Bezugnahme auf die augenblickliche Weltlage der Ringdichtung sagen müssen. Denn soweit in Wasser, Erd' und Luft Wotans Sonnenauge reicht, hat er alles unter die Verträge seines Speeres gebunden. Und wo diese enden, beginnt Nachtalberichs, seines Feindes, Gebiet.

Die anscheinend verzweifelte Lage, die den Bestand der Götterherrschaft dem Zufall preis und somit doch wohl in die Hand Alberichs giebt, sie ist es nun, die zugleich Wotan den Plan eingiebt, dessen Ausführung und Folgen wir in der „Walküre" erleben. Wie in starken Naturen Widerstände den Willen, sie zu besiegen, nur um so heftiger erregen, so auch bei Wotan. Ja, er ist ganz eigentlich der Mann, der, wie es Manto an Faust liebt, „Unmögliches begehrt". Den von ihm ganz unabhängigen, ganz auf sich

selbst stehenden Helden, den es nach Lage der Dinge nie geben kann, und den er doch haben muss, wenn er nicht mit allen Göttern zu Grunde gehen soll, will er sich schaffen. Wie nun Siegmund dieser Held ist, der sich durch das uns so befremdende, aber mit Notwendigkeit unmoralischste aller Mittel der Geschwisterehe vom Göttergesetz lösen soll und die Aufgabe hat, mit dem Wotansschwert, für das nunmehr das Schwertmotiv aus der Gattungsbedeutung im „Rheingold“ zur persönlichen Geltung sich erhebt, den Ring von Fafner zu holen, das näher auszuführen, ist hier nicht der Ort.

Zum Teil enthüllt Fricka die verborgenen Irrgänge von Wotans Plan, wichtige, vom Dichter von uns selbst geforderte Ergänzungen hat Pfohl an der oben genannten Stelle mitgeteilt. Nur soviel muss hier doch bemerkt werden, dass erstens, wer wirklich einen solchen, die Logik selbst vergewaltigenden Plan fassen und mehr als ein halbes Menschenalter, so alt als Siegmund ist, unbeirrt an dessen Durchführung setzen konnte bis in die letzten Tiefen seines Wesens vom ungeheuersten Willen aufgeregt sein muss, und dass zweitens, wer auf so schwere Weise den Ring sich erbeutet hat, ihn auch, wie schon der Rheingoldwotan sagt, „für sich wahren“ und seine Macht zu einer Weltherrschaft des Goldes benutzen wird. An der Furcht vor dem Ringe, durch das Zwischenglied der dadurch veranlassten Willensaufregung, entzündet sich aufs Neue die Gier nach ihm und erreicht nunmehr allerdings ihre höchste Höhe. Freilich ist alles das im Drama nirgends mit ausdrücklichen Worten, wie unsere weimarischen Klassiker und ihre Schule thun würden, gesagt. Wagner verlangt von uns die Welt- und Menschenkenntnis, dies selbst zu sehen. Die Mittel, die er uns dazu an die Hand giebt, sind der 1. Aufzug der „Walküre“, wo wir aus der Beschaffenheit des Werkes auch auf die Beschaffenheit des Künstlers schliessen sollen, sodann dieser selbst, wie er am Beginn des 2. Aufzuges in seiner Sünden Blüte vor uns steht und mit dem Befehl an die Walküre, dem Wälsung Sieg zu kiesen, die Hand zum letzten Griff nach der reifen Frucht auszustrecken vermeint. Da naht Fricka und mit ihr jener Umschwung, der durch 2 Aufzüge hindurch den Wotan des Goldes in den Wanderer verwandelt.

(Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Die Neueinstudierung des „Hamlet“ am Leipziger Stadttheater.

Von Curt Adam.

Die Wiederaufführung des „Hamlet“ in fast gänzlicher Neubesetzung aller grösseren Rollen am 6. dieses Monats gestaltete sich zu einer recht interessanten. Die Tagespresse hat, zum Teil wenigstens, in merkwürdig einseitiger Weise lediglich die Leistung des Herrn Taeger, der den „Hamlet“ zum ersten Male spielte, gewürdigt, dem Geist der Aufführung, insbesondere der Inscenierung aber so gut wie gar nicht Rechnung getragen, obgleich in den Leipziger Repertoireverhältnissen eine Hamletaufführung immerhin doch als eine Art Ereignis angesehen werden muss.

Der neue Leiter unseres Schauspiel-Ensembles, Herr Oberregisseur Adler, hat bereits des öfteren bewiesen, dass man ihn mit Fug und Recht zu den erfahrensten und tüchtigsten Männern seines Faches zählen kann. Seine Inscenierung der drei grossen Novitäten, die uns die Leipziger Bühne seit Neujahr im Schauspiel gebracht hat, Fulda's „Sohn des Chalifen“, Hauptmann's „Versunkene Glocke“ und Wildenbruch's „Kaiser

Heinrich", hat sich aufs glänzendste bewährt. Um so mehr bedauere ich, mit der Regieführung des Herrn Adler im „Hamlet" nicht so ganz bedingungslos einverstanden sein zu können. Um meine Behauptung zu erhärten, führe ich nachfolgende Beispiele an, da mir der zur Verfügung stehende Raum ein vollauf erschöpfendes Eingehen auf die in Frage kommende Aufführung leider unmöglich macht. Zunächst möchte ich die Frage aufwerfen, weshalb in der hiesigen Aufführung des „Hamlet" Striche vorhanden waren, die mir auf den anderen deutschen Bühnen, auf denen ich den „Hamlet" sah, etwa einem Dutzend, nicht begegnet sind. So schloss z. B. die vierte Scene des ersten Aktes mit den Worten Hamlets an den Geist „Voran, ich folge dir!" und einem höchst theatralischen Effekt, dem zwischen Furcht und Entschlossenheit, ob er dem Gespenste folgen solle, schwankenden Hamlet ab, dem zu Liebe die Wechselreden zwischen Marcellus und Horatio wegfielen, trotzdem gerade diese sechs Zeilen wohl das bekannteste Citat des Stückes, die Worte „Etwas ist faul im Staate Dänemarks" enthalten. Des weiteren vermisste ich ungern die Erwiderung Opheliens auf die guten Lehren ihres Bruders Laertes „Doch, lieber Bruder, zeigt nicht u. s. w.", Worte, welche für das Verständnis von Opheliens Charakter und Hamlets Liebe zu ihr, dieses „stillen Vorgefühls süsser Bedürfnisse", von wesentlichem Belang sind. Auffällige Kürzungen wies fernerhin die Rolle des Königs auf, ich zählte deren nicht weniger als vier, die mir von anderen Aufführungen her wohlbekannt waren. Was in aller Welt mag die Regie zu der Beseitigung einer Stelle aus dem Munde des Königs von solcher Prägnanz, wie die folgende, bewogen haben:

„Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist hässlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glattsten Wort?"

(Akt III, Sc. 1) oder der Rede Hamlets an Horatio „Nein, glaub nicht, dass ich schmeichle" (Akt III, Sc. 2) mit den bekannten Worten

„Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
Wie ich dich hege."

Im Gegensatz zu diesen fehlenden Stellen, deren Streichung mir lediglich vorgenommen zu sein schien, um die Dauer des Stückes zu kürzen, verwunderte es mich, der Rede Horatios „Ein Stäubchen ist's, des Geistes Aug' zu trüben" in der ersten Scene des ersten Aktes zu begegnen. Doch „schon zu viel hiervon". Befremdend wirkten auf mich des weiteren verschiedene Textänderungen, von denen ich nur annehmen kann, dass sie auf einen Irrtum beruhen. So deklamierte der Geist:

„Und träufelt in den Eingang meines Ohrs
Den Gifttrank."

A. W. von Schlegel übersetzt aber die Worte des Originals „the leperous distilment" (leperous = aussätzig machend) sehr treffend mit „das schwärende Getränk". Wozu also diese Neuerung? Auch des Königs Worte

„Was ist der Grund, dass dein Aufstand
So riesenmässig aussieht?"

waren verändert. Hingegen ist meines Erachtens die Variante am Schluss des ersten Aktes bei Hamlets Worten

„Die Zeit ist aus den Fugen. Schmach und Gram,
Dass ich zur Welt, sie einzurichten kam."

„einzurenken" für „einzurichten" durchaus gutzuheissen, da so auch, wie im Original:

„The time is out of joint. o cursed spite,
That ever I was born to set it right!"

das Bild des „aus den Fugen Seins" lebhafter und deutlicher vor unsere Augen tritt.

Das Spieltempo war, besonders in den ersten beiden Akten, zu breit und schleppend, auch an groben Regieverstössen fehlte es nicht, so erschien z. B. Polonius bartlos, und

lediglich die Geistesgegenwart des Herrn Taeger, der die Worte „Es soll mit eurem Barte zum Balbier" noch rechtzeitig verschluckte, bewahrte uns hier vor einem offenbaren Nonsense. Auch der Geist schien zeitweilig Strikegelüste zu empfinden, er strafte Hamlets hic et ubique durch hartnäckiges Schweigen Lügen. Warum lässt Herr Adler die Handlung des ersten Aktes nicht im Winter vor sich gehen, wie es das Stück doch deutlich genug fordert? Das Gespenst verschwindet „erblassend mit des Hahnen Kräh'n". Marcellus belehrt uns darüber, dass nach dem Volksglauben um Advent der Hahn die ganze Nacht hindurch seine Stimme erschallen lasse, auch hier hört man deutlich genug den Hahnenschrei, auf welchen das Gespenst alsbald verschwindet, trotzdem es noch nicht um ein Uhr in der Frühe ist. Dies alles deutet doch entschieden auf den Winter, etwa den November, hin, es passt dies ferner auch ganz wohl zusammen mit den Bemerkungen, dass es „entsetzlich kalt", „eine schneidende und kalte Luft" sei, und ferner, dass der verstorbene König noch vor zwei Monaten, also etwa im September, des Nachmittags in seinem Garten sein Mittagsschläfchen gehalten habe, den Glühwurm, dessen „unwirksam Feuer" mit der Frühe zu blassen beginnt, muss man für den Winter dann allerdings als eine poetische Licenz mit in den Kauf nehmen. Als durchaus gelungen muss ich dagegen die Erscheinung des Geistes im Schlafzimmer der Königin bezeichnen. Das Gespenst plötzlich wie aus dem Rahmen des Gemäldes heraustreten zu lassen, ist ein vortrefflicher Einfall, wenn auch durchaus nicht neu, umsomehr hat es mich verwundert, dieses Arrangement in der hiesigen Presse von zwei Seiten angreifen und an seiner Stelle für Medaillonbilder plaidieren zu sehen. Gerade dadurch, dass sowohl die Königin wie Hamlet ihre Blicke auf die gleiche Stelle, auf das Wandgemälde richten, jene ohne mehr wie nur das Bild zu sehen und entsetzt über ihren Sohn, der mit der „körperlosen Luft" redet, dieser von der Geistererscheinung regungslos gebannt, wird der Eindruck dieser Scene wesentlich erhöht. Sehr zum Unterschied von seinem ersten Erscheinen im vollen kriegerischen Schmuck, allen sichtbar, auf der Terrasse von Helsingör, betritt der Geist hier das Gemach der Königin, nur Hamlet sichtbar und im häuslichen Gewand, wie er zu Lebzeiten noch wenige Wochen zuvor jene Räume zu betreten pflegte. Der Text fordert dies ausdrücklich, in der Quarto-Ausgabe vom Jahre 1603, die im Jahre 1825 wiedergefunden und in Leipzig und London neu gedruckt wurde, finden wir die Bühnenanweisung

„Enter the ghost in his night-gown",

die keinen Zweifel darüber lässt, wie Shakespeare sich das Auftreten des Geistes im Zimmer der Königin gedacht hat. Zudem weist ja auch der englische Text

„my father, in his habit as he lived",

den Schlegel wohl nicht ganz zutreffend mit

„Mein Vater in leibhaftiger Gestalt"

übersetzt, auf die Tracht hin, in welcher sich der verstorbene König zur Nachtzeit in den Gemächern seiner Gemahlin zu bewegen pflegte. Wie man da noch, wie es in einer der letzthin über die Hamlet-Aufführung erschienen Kritiken geschehen ist, an dieser Stelle das Auftreten des Geistes in voller Rüstung verlangen kann, bleibt mir unerfindlich. Die Inscenierung der Tragödie wies indes neben manchem Misslungenen, wozu ich vor allen Dingen die Begräbnisscene des letzten Aktes rechne, in der die Handlung in Gefahr geriet, eine bedenkliche Stockung zu erleiden — natürlich auch manche schöne Wirkungen und Scenen auf.

Von den Darstellern interessierte besonders Herr Taeger als Hamlet. Der hoch talentierte Künstler verkörperte die Rolle des Dänenprinzen in höchst fesselnder, von eifrigem Studium und genauer Kenntnis selbst der einschlägigen Litteratur zeugenden Weise. Zweierlei rechne ich seinem Hamlet besonders hoch an. Erstens das Sichfernhalten von allen Mätzchen, Übertreibungen, geistreich sein sollenden Tüfteleien usw., an denen z. B. der Hamlet des Herrn Bonn so reich ist, und zweitens den seine ganze Leistung wie ein roter Faden durchziehenden, immer wieder trefflich hervorgehobenen und betonten Grundgedanken der Rache und Vergeltung an dem Mörder seines Vaters, um mit dem Dichter zu sprechen, die „erweckte Rach'". Etwas mehr Mannhaftigkeit

in der Haltung, weniger häufiges Zusammenbrechen und freiere Entfaltung der Stimmmittel an Stelle ganzer nur im Flüstertone gehaltenen Reden sind Herrn Taeger aber dringend zu empfehlen. Seine Erscheinung entsprach dem Bilde des Dänenprinzen vortrefflich. Der Schnurrbart und die Korpulenz des Darstellers finden ja aus Textstellen des Stückes heraus selbst ihre Berechtigung „Unser Sohn ist fett und kurz von Atem," sagt die Königin

Herr Borcherdt spielte den König auf den „lächelnden verdammten Schurken" hinaus mit gutem Gelingen, schade, dass seine Rolle mancherlei Kürzungen und Entstellungen aufwies und dass die grosse Gebetscene unter den Übertreibungen des Darstellers litt. Seine Maske war vortrefflich gewählt. Hamlets Vergleich von der „brandigen Ähre" traf auf sie zu. Weniger gefiel mir die Königin des Frl. Weigel. wie man heutzutage Verse spricht, mag folgendes kleine Beispiel zeigen. Frl. Weigel deklamierte „Wirf guter Hamlet — ab die nächt'ge Farbe!" Frl. Laue (Ophelia) scheint sich in letzterer Zeit besonderer Gunst zu erfreuen und alle weiblichen Hauptrollen sozusagen „gepachtet" zu haben, bei ihrem höchst mittelmässigen Talent ein recht zweifelhafter Genuss für die Theaterbesucher! Von den übrigen Darstellern verdienen entschiedene Anerkennung der Laertes des Herrn Otto, der Totengräber des Herrn Ernst Müller und zum Teil wenigstens Herrn Krauses auch bei der zweiten Aufführung noch immer glatt rasierter Polonius und der Geist des Herrn Thiele. Der erste Schauspieler des Herrn Körner war trotz seiner Shakespeare-Maske recht matt und farblos, ein Skandal war die Besetzung der „Königin im Schauspiel" durch eine Choristin, die die pathetischen Reden nur so herunterleierte und dafür verdiente, bei Hamlet in die Schule geschickt zu werden, resp. dramatischen Unterricht zu nehmen und erst einmal Verse sprechen zu lernen. Der Horatio des Herrn Stephany machte durchaus nicht den Eindruck des Mannes,

„Der keine Rent' als seinen muntern Geist."

Rosenkranz und Guildenstern, sowie Fortinbras waren durch die Herren Hänseler, Feistel und Greiner entsprechend vertreten. Das Haus war gut besucht und das Publikum in dankbarer, beifallslustiger Stimmung.

Moderne Dramen
auf der Bühne der Litterarischen Gesellschaft.

(„Treue" von Anselm Heine, Erstaufführung im Thaliatheater am 5. März, zusammen mit Otto Erich Hartlebens „Sittlicher Forderung", „Ritter Hans" von Hermann Anders Krüger, zum erstenmal im Theatersaale des Krystallpalastes am 8. März 1897.)
Besprochen von V. Schweizer

Mit ihren drei letzten Novitäten hat sich das Ensemble der Litterarischen Gesellschaft auf seine eigentliche Domäne begeben, das Gebiet des modern-realistischen Dramas, und hat auch, wenigstens mit den beiden ersten Stücken, einen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen.

Die künstlerisch bedeutendste Leistung ist ohne Zweifel das dreiaktige Schauspiel „Treue" von Anselm (Selma) Heine, das am 5. März überhaupt zum erstenmal über die Bretter gegangen ist. Schon die Ankündigung der Novität erregte lebhaftes Interesse durch die Mitteilung, dass Nietzsche und seine Philosophie darin eine wichtige Rolle spielen. Und wenn man will, kann man ja auch sagen, dass der unglückliche Philosoph in Person des geisteskranken Professor Schirmer leibhaftig auf der Bühne erscheine. Wer jedoch die feinsinnigen Novellen der Verfasserin, einer Schwester des Regisseurs Dr. Karl Heine, gelesen hat, wusste von vornherein, dass es sich nicht um ein plumpes Sensationsstück handeln könne, sondern dass der Schwerpunkt der Dichtung in ihrem interessanten psychologischen Problem und ihrem ideellen Gehalt zu suchen sei.

Es liegt eine unendlich herbe Tragik in Nietzsches Schicksal. Doch dürfte es kaum dramatischer Behandlung zugänglich sein. In dem Zeitpunkt, wo die Handlung der „Treue" einsetzt, ist Professor Schirmers Geist schon eine geraume Weile umnachtet, und die Unheilbarkeit seines Zustandes ist längst zur traurigen Gewissheit geworden. So wenig man ihn also für den Helden des Stückes ausgeben darf, so schwebt sein überragender Geist, der in den handelnden Personen fortlebt, doch über dem Ganzen, und ein gut Teil der tiefen Wirkung, die unser Gemüt erfährt, beruht auf der Bewunderung seiner Grösse und der Teilnahme an seinem tragischen Geschick.

Manchen mag es peinlich berührt haben, dass der schwachsinnige Philosoph, die jämmerliche Ruine seiner einstigen Grösse, in Person auf der Bühne erscheint. Doch möchte ich dem Dramatiker die Ausnutzung eines so wirksamen Kontrastmittels nicht verwehren. Allerdings hätte meiner Ansicht nach ein einmaliges Vorüberfahren des Kranken im Hintergrunde der Bühne für diesen Zweck vollkommen genügt.

Was die allgemeinere Frage anlangt, ob überhaupt die künstlerische Verwertung eines so aktuellen Stoffes, wo die Nächstbetroffenen noch am Leben sind, zulässig sei, so stehe ich auch hierin ganz auf seiten der Verfasserin. Das Thema ist schon oft und viel erörtert worden, am interessantesten lag der Fall vielleicht bei Goethes „Werther", dessen Personen und Begebenheiten bekanntlich der unmittelbarsten Wirklichkeit entnommen sind. Goethe ist nach Erscheinen des Romans von seinen Originalen, so vor allem von dem Kestnerschen Ehepaar, mit den bittersten Vorwürfen überschüttet worden, schliesslich mussten sie aber doch dem Künstler Recht geben und durften sich im Gegenteil glücklich schätzen, durch Goethes dichterische Verklärung unsterblich geworden zu sein. Es kommt immer darauf an, wie man einen solchen Stoff anfasst, wer ihn behandelt, ob ein echter Künstler oder einer unserer modernen Sensationsdramatiker.

Ich hätte das Thema überhaupt nicht berührt, wenn es nicht unter jedem Publikum eine Menge von Leuten gäbe, die nichts besseres zu thun wissen, als jenen sensationellen Beziehungen des poetischen Stoffes zur Wirklichkeit in aufdringlichster Weise nachzuspüren. Zur Beruhigung dieser Gemüter kann ich nur sagen, dass fast sämtliche äussere Details unseres Dramas erfunden sind, dass also Nietzsche nicht etwa durch einen Sturz bei einem Brande und aus Kummer über sein mitverbranntes Lebenswerk den Verstand verloren hat, und dass es ihm auch sein Lebtag nie eingefallen ist, zu heiraten, um einem künftigen Dramatiker einen hübschen Knoten zu schürzen.

Der Inhalt des Stückes, das ohnedies nächster Zeit in der „Gesellschaft" zum Abdruck gelangen soll, darf ich als bekannt voraussetzen. Äussere Handlung ist so gut wie keine vorhanden, das Hauptinteresse konzentriert sich auf das Gemütsleben der beiden Hauptfiguren, Frau Professor Schirmer und Dr. Thost. Und auch die Entwickelung von Thosts Neigung zu Cornelie liegt vor Beginn des Dramas: er kehrt im ersten Akte von einer Reise zurück, auf der er vergebens Heilung von seiner scheinbar aussichtslosen Leidenschaft gesucht hat. Äusserlich betrachtet ist das Liebesverhältnis der beiden das ausschlaggebende Element im Drama, und von diesem Standpunkte aus hätte sicherlich Thosts Inneres breiter ausgemalt und seine Liebe eingehender motiviert werden müssen. Thatsächlich liegen die Dinge wesentlich anders: die Hauptsache in der „Treue" soll durchaus nicht die äusserlich spannende Abwickelung von jenem Liebesverhältnis sein, sondern es handelt sich um seelische Vorgänge so intimer Natur und um die Lösung eines so diffizilen und beinahe paradoxen Problems, dass wir am besten thun, von vornherein die Massstäbe des Normaldramas beiseite zu legen.

Es ist eine ziemlich müssige Frage, ob die Verfasserin nicht besser daran gethan hätte, ihren Stoff in Form einer Novelle zu gestalten. Die Behandlung solcher angeblich novellistischer Stoffe in modernen Dramen ist nachgerade so häufig, dass auch der Ästhetiker sich mit dieser Bereicherung der dramatischen Gattung zufrieden geben kann. Er mag ja neben dem „Handlungsdrama" noch ein „Stimmungsdrama" aufzählen, oder wie er sich sonst aus der Affaire ziehen will. Für mich genügt vorläufig die Thatsache, dass Stücke wie die „Treue" eine mindestens ebenso starke, wenn auch anders geartete Wirkung auf unser Gemüt ausüben wie die Dramen alten Stils.

Das Problem, das die Verfasserin poetisch zu gestalten versuchte, ist Nietzsches

Philosophie entnommen, und findet seinen Ausdruck in den Worten, die sie dem noch gesunden Professor Schirmer in den Mund gelegt hat „Wirf weg, damit du nicht verlierst“ Man soll „nicht am Vergangenen haften, sich lösen von allem, was uns ins Schattenreich ziehen will, und wäre es das Liebste“ Das ist die „Titanentreue“, welche das Stück predigt, im Gegensatz zu der Treue des Hundes oder der Katze, die auch im brennenden Hause noch ausharrt und mitverbrennt

Cornelie folgt ihrem Manne, so lautet das Paradoxon, indem sie ihn verlässt. Ihre und Dr Thosts Mission besteht darin, als Jünger Schirmers über ihn hinaus sein Leben zu leben und zu verkündigen, sie müssen vor allem das verbrannte Lebenswerk Schirmers, den „Kampf des Einzelnen“ aus den noch erhaltenen, wirr durcheinanderliegenden Notizblättern und aus dem Gedächtnis im Sinne des Verfassers rekonstruieren Nur beide zusammen können diese Aufgabe erfüllen Das ginge ja auch allem Gerede der bösen Welt zum Trotz ganz gut, wenn nicht Thost selbst von heftigster Leidenschaft zu Cornelie ergriffen wäre Diese Leidenschaft hat nun allerdings mit der idealen Aufgabe der Beiden gar nichts zu thun, aber sie ist vom Standpunkt des realen Lebens aus durchaus wahrscheinlich Cornelie muss natürlich mit diesem Moment rechnen und da trifft sich's denn ganz hübsch, dass auch sie sich einer bisher offenbar nur latent vorhandenen Liebe zu Thost bewusst wird Dies und was weiter folgt, ist ja alles so natürlich, so menschlich, beinahe allzu menschlich, und es thut einem ordentlich leid, dass die anfängliche Reinheit und Idealität in dem Verhältnis jener höheren Menschen durch die Einmengung privater Gefühle getrübt wird. Aber es ist nun einmal so im Leben

Ich wollte der Verfasserin ursprünglich den Vorwurf mangelhafter Erfindung und Motivierung machen, aber wenn ich das verzwickte Problem bedenke, so muss ich doch gestehen, dass sie sich ganz gut damit abgefunden hat Bedeutend mehr Lob verdient indes ihre ganz ausgezeichnete Stimmungsmalerei und Schilderung des Details. Das Ganze mutet uns an wie eine feine, sorgfältig gearbeitete Stickerei von zarter Hand, die auch in den kleinsten Zügen eine Fülle innigster Empfindung birgt. Eine Menge einzelner Beobachtungen ebenso wie der sprachliche Ausdruck mit seinen zahlreichen Inversionen sind treu dem Leben abgelauscht, und wenn auch mitunter eine etwas straffere Konzentration dem Drama nichts schaden würde, so zeigt sich doch auch in dem unscheinbarsten Beiwerk ein feiner künstlerischer Geschmack, es offenbart sich in allem eine Dichterin, die ich am liebsten mit dem Epitheton der „schönen Seele“ im Sinne Goethes charakterisieren möchte

Die mit rauschendem Beifall aufgenommene Darstellung des Dramas ist als eine ganz vortreffliche zu bezeichnen. Besonders Frl Riechers hatte eine Rolle zu vertreten, die wie eigens für sie geschaffen schien Mit kongenialem Verständnis brachte sie all die feinen Nuancen in dem Empfindungsleben Cornelies zum Ausdruck durch und durch eine moderne, naturalistische Künstlerin Herr Waldemar sekundierte ihr in gelungener Weise Nur traten bei seiner Darstellung des Dr Thost manche Äusserlichkeiten vielleicht über Gebühr in den Vordergrund, man fühlte dass man einen routinierten Schauspieler vor sich hatte, während das Spiel seiner Partnerin vom ersten bis zum letzten Augenblick die unmittelbarste Lebenswahrheit atmete

Von den übrigen Rollen, die alle gut besetzt waren, verdient noch besondere Berücksichtigung die Darstellung der Angela Chemnitius durch Frl. Rose Lenz vom Stadttheater in Bremen Die Dame, welche schon als Lucie in der „Stella“ einen recht guten Eindruck machte, scheint eine vorzügliche Vertreterin des naiven Faches zu sein, vorzüglich vor allem darum weil sie nicht in den affektierten Manieren des Theaterbackfisches befangen ist Die Angela mit ihrem hingebenden, sympathischen Wesen und ihrem tiefgehenden Verständnis für die höchsten Ideen ist eine schon von der Verfasserin des Stückes mit ganz besonderer Liebe geschilderte Gestalt, und Frl Lenz brachte diesen Ausnahmecharakter in durchaus glaubhafter Weise zur Erscheinung Die philosophischen Reflexionen deklamierte sie nicht etwa in kalt dozierendem Tone sondern sie holte — überaus fein dem Leben abgelauscht — die einzelnen Gedanken beinahe tastend und zögernd aus ihrem Innern hervor so dass sie direkt ihrem eigensten Fühlen und Erleben zu entströmen schienen Überhaupt finde ich, um dies noch nachzuholen, einen der be-

merkenswertesten Vorzüge der „Treue" darin, dass all die abstrakten Ideen, die im Stoffe liegen, niemals den Eindruck kühler Verstandesmässigkeit machen, sondern, von der Wärme innigsten Gefühls durchdrungen, sich unmittelbar ans Herz des Hörers wenden.

Einen heiteren Abschluss fand der Abend durch Otto Erich Hartlebens flotten, in einer übermütigen Laune aufs Papier geworfenen Einakter „Die sittliche Forderung". Wie seinerzeit in Berlin erntete die Komödie auch in Leipzig reichsten Beifall, und ich glaube, die hiesige Aufführung mit dem brillanten Spiel von Frl. Riechers (Rita Revera) und Herrn Waldemar Friedr. Stierwald, das hübsche Kammerzöfchen des Frl. Jacob nicht zu vergessen, gab der dortigen sicherlich nicht viel nach. Beide Darstellende förderten in der Auffassung ihrer Rollen eine Menge feiner Schattierungen zutage, wovon sich in den Bühnenanweisungen des Dichters keinerlei Andeutung vorfand. Frl. Riechers bot dem erstaunten Publikum noch einen Extragenuss durch ihre wirklich gar nicht so übeln Gesangskünste. Der Gedanke an die doch etwas bedenkliche Moral des Stückes wurde zurückgedrängt durch den tollen Humor und die satirische Würze, die das Ganze erfüllen; nur machte es mich doch etwas stutzig, wie ein halbwüchsiger Backfisch, für den die „Sittliche Forderung" ganz gewiss nicht geschrieben war, gleich beim Betreten des Saales erklärte, er sei nur ihretwillen hereingekommen, und schliesslich denn auch in ein geradezu ekstatisches Beifallsjauchzen ausbrach. — O tempora, o mores!

Sehr zweifelhafter Natur war der Erfolg der dritten Novität der Litterarischen Gesellschaft, des damit zur erstmaligen Aufführung gelangten Schauspiels „Ritter Hans" von Hermann Anders Krüger. Das Stück war mir schon auf den ersten Blick hin verdächtig, weil wieder einmal einige „stud. theol." und „stud. phil." etc. auf dem Theaterzettel paradieren. Immer von neuem ärgert mich dieses Armutszeugnis unserer jungen Dichter und Dichterlinge, die offenbar nie über die öden Wände ihrer engen Studentenbude hinauszublicken vermögen und nie davon lassen können, ihre kleinen Gymnasiastenleiden an die grosse Glocke zu hängen.

Was das neueste Erzeugnis dieser Gattung betrifft, so ist es von der hiesigen Tagespresse schon so allseitig gewürdigt, d. h. heruntergerissen worden, dass ich fast Neigung verspüre, auch einmal die Vorzüge des Werks — und es hat deren wirklich welche — ans Licht zu ziehen. Vielleicht findet sich gelegentlich einer Besprechung der bereits erschienenen Buchausgabe,*) Zeit und Raum, diese Absicht auszuführen. Vorderhand muss ich mich darauf beschränken, in Kürze über den Verlauf der Theateraufführung zu berichten. Es ist ein alter Satz, dass treffliche Darsteller auch einem minderwertigen Werke zu einem gewissen Bühnenerfolg zu verhelfen vermögen, ebenso wahr ist aber auch der andere, dass schlechte Wiedergabe auch nur einer Rolle einer an sich ganz guten Dichtung zum Durchfall verhelfen kann.

Auf unsern Fall angewendet, hat Herr Waldemar die ausschlaggebende Rolle des Ganzen (Hans Strehlke, stud. theol. jetzt phil.) von vornherein schief aufgefasst und darum stark verzeichnet. Dass der Verfasser, dem gerade diese Figur am wenigsten gelungen war, selbstverständlich ein gut Teil der Schuld mitzutragen hat, sei hier nur nebenbei bemerkt. — So entstand jener unglaublich ungezogene und rüpelhafte Patron, der anfangs gelindes Entsetzen, dann aber nur noch Lachen erregte. Und wenn einmal bei ernsten Stellen eines Schauspiels jenes böse Lachen um sich greift, so ist bekanntermassen der ganze Eindruck des Abends in Frage gestellt. Nicht genug, dass Herr Waldemar für seine eigene Person in übertriebenster Weise karikierte, er riss auch noch manche der übrigen Mitwirkenden zu ähnlichen Verzerrungen hin, so vor allem Frl. Riechers in der Rolle der „dämonischen" Konfektioneuse, die so unwahrscheinlich im 4. Akt hereinplatzt und sich dabei ihres Geliebten so würdig benimmt. Endlich wurde der 4. Akt überhaupt nicht so gespielt wie er im Manuskript stand, sondern durch irgend welche Verstösse gründlich über den Haufen geworfen, vom Schluss verstand man kein Wort mehr. Wie uns nachher mitgeteilt wurde, war Herr Waldemar sehr unpässlich und konnte zum Teil auch an den Proben nicht teilnehmen, dadurch ist der Misserfolg teilweise wenigstens entschuldigt, wenn auch nicht aus der Welt geschafft, und wir teilen nur noch als Kuriosum mit, dass der Dichter trotz alledem noch am Schluss hervorgerufen wurde.

*) Bei Alfred Janssen. Leipzig 1897.

Bücherbesprechungen.

Adolf Bartels, „Die deutsche Dichtung der Gegenwart". Mk. 1,20. Leipzig, Eduard Avenarius, 1897. Eine Geschichte der Litteratur der Gegenwart zu schreiben ist eine sehr schwierige Sache, zu der sich wohl nur Wenige berufen fühlen werden. Bartels hat seine Aufgabe, soweit es überhaupt möglich ist, gelöst. Ein aussergewöhnliches Studium war zu seinem Werke nötig, aber seine hohe Kunstanschauung und sein weiter Blick haben ihm die Arbeit ohne Zweifel erleichtert. Aber trotz aller Vorzüge seines Werkes kann ich mich nicht unbedingt einverstanden mit ihm erklären, besonders da, wo er Schiller als „ein grosses Talent" abthun will, und neben diesem Goethe als das grösste Genie preist. So weit gehen diese Genies nicht auseinander, und wenn man Schillers Objektivität, die besonders aus seinen Dramen zu uns spricht, neben Goethes subjektive Kunst stellt, so dürfte uns doch leicht die Überzeugung kommen, dass man Schiller eine Stufe höher stellen darf, als Bartels dies gethan, denn die objektive Kunst ist und bleibt doch die wertvollere. Wohl hat Goethe ein Recht dazu, subjektiv zu dichten, denn er ist der bedeutendste Mensch, den wir kennen; warum aber darum Schillers Genie nicht anerkennen wollen, oder muss der bedeutendste Mensch auch der grösste Dichter sein? — Wohl haben diejenigen Recht, die da sagen, dass jeder [illegible] sich wiederfinde; doch kommt es nur auf eine Probe an, um der Überzeugung zu werden, dass ein jeder sich bei Schiller in jedem Verse wiederfindet, wenn nicht in seiner Lyrik, so in seiner Didaktik. — Auch um des Wortes „Idealismus" willen, das man Schiller anhängte, während man Goethe den „Realisten" nenne, glauben Viele, da man gegenwärtig den Idealismus verachtet, Schiller fallen lassen zu müssen. Doch diese gewisse Unterschätzung Schillers beruht auf einer Begriffsverwechselung.

Der Idealismus ist — persönlich genommen — Gesinnung, aber für die Kunst absolut nichts Positives. Er ist in der Kunst das Gewand des Realismus, und dies speziell bei Schiller. Aber nicht das Gewand, sondern das, was man Handlung nennt, macht die Kunst aus, und Handlung ist Realismus, denn sie ist positiv. Allerdings ist die reale Handlung in der Kunst einem von der Moral so durchdrungenen Geiste wie Schiller leicht für eine ideale zu halten. Doch „ideale Handlung" giebt es nicht, und hier stossen wir auf die allgemeine Begriffsverwechselung, der Schiller zum Opfer werden zu lassen man geneigt ist.

Alles Positive ist Realismus, alles Wirkliche muss Realismus, jeder Mensch muss Realist sein, denn sogar das höchste, das des Menschen Geist erfassen oder ihm ein Vorbild sein kann, — die Natur oder Gott selbst sind Realisten, und auch Schiller ist ein Realist. Oder wer würde anders z. B. den Realismus in den letzten Zwecken des Strebens der feindlichen Brüder nicht erkennen.

Doch hier ist zu diesen Ideen nicht Raum, darum zu Bartels zurück. Wie dieser nur an Schiller zu wenig lässt, so giebt er Gerhart Hauptmann zu viel, dem er „partielle" Genialität zuzuerkennen bereit ist. Hauptmann ist ein sehr geschickter Detailmaler, der alles gross und wunderbar in sich hinein schaut, aber das geschaute Grosse nicht wieder zu geben vermag. Jedes Geschöpf empfindet alles, was es mit seinen Sinnen wahrnimmt, in sich hinein. Aber das Wiedergeben des Geschauten oder Empfundenen ist die Arbeit des Genies, und da Hauptmann dies nicht kann, ist er eben kein Genie, auch kein partielles.

Trotz meiner Aussetzungen kann ich aber das Bartelssche Werk zur Beschaffung behufs Orientierung über die Litteratur der Gegenwart durchaus empfehlen, wie ich auch unseren jungen Dichtergenossen die Wege anraten möchte, welche Bartels als die richtigen für die Weiterentwickelung unserer Dichtung erklärt. C. W.

Faust in Bremen. Festspiel zum [illegible] Stiftungsfeste des Bremer Primanervereins. Von Wilhelm Hennig. Bremen. Verlag und Druck von M. Heinsius Nachfolger. Preis Mk. [illegible]. Die Aufführung dieses humoristischen Festspieles, das den Dichter des Martin Luther und der Königin Elisabeth zum Verfasser hat, ist unter der [illegible] Leitung des bekannten [illegible] [illegible] in Bremen mit [illegible] Erfolge von statten gegangen. Mit geringen Abänderungen ist das lustige Stück geeignet, [illegible] zu werden, und wird überall von bester Wirkung sein. [illegible] des Faust, des Mephistopheles und des Wagner [illegible] Wirkung. Während der grosse Magier mit seinen [illegible] Jugend sich [illegible] und [illegible] [illegible] Schülern [illegible]. Aber ein [illegible] des Dichters macht den [illegible] das sogenannte [illegible]. Dessen Vortrag [illegible] Wirkung zu sein pflegt, ist dem Festspiele beigegeben. Allen Schülerkreisen wird das launige und doch eines tieferen Sinnes nicht entbehrende Spiel zu Festaufführungen gewiss willkommen sein. R. W.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Im Konzert der Wagner-Vereine (Berlin und Potsdam) wirkten Scheidemantel, Oberländer und Wachter mit, Hofkapellmeister Sucher dirigierte. Das Programm bestand aus dem Vorspiel der „Meistersinger", Monolog des Hans Sachs, dem Preislied und Sachs' Schlussrede mit Volkschor. Zum Schluss folgte der dritte Akt aus „Parsifal".

Georges Graziani gab mit drei seiner Schüler, Frl. Helene Sauer, Miss Bertha Egge und Herrn de Souza, ein Konzert. Besonders erwähnenswert ist der letzgenannte Herr, der eine ausserordentlich umfangreiche, gewaltige Stimme besitzt. Schulung und Aussprache war bei allen Partnern nicht hervorragend.

— Elsbeth Berner, die einen Liederabend gab, erfreut sich einer wohlklingenden, hohen Sopranstimme, mag sie nur darauf bedacht sein, tiefe Töne zu vermeiden.

Frl. Else Kutzki, eine junge Pianistin, Schülerin Jedliczkas, trat zum erstenmal an die Öffentlichkeit, ohne für dieselbe reif zu sein. Es fehlt ihr entschieden nicht an Begabung, doch lassen Technik, Anschlag und Vortrag zu wünschen übrig. Die in diesem Konzert mitwirkende Sängerin, Frl. Otti Hey, verfügt über eine sympathische Stimme und einen anmutenden Vortrag.

— Louis Diémer, bekannt als der grösste Klaviervirtuose Frankreichs, gab, nachdem er schon im Philharmonischen Konzert mitgewirkt hatte, einen Klavierabend, und entwickelte dabei eine fabelhafte, geradezu verblüffende Technik, die allen Zuhörern Staunen und Bewunderung entlockten. — Fast noch grösseren Erfolg errang sich sein Schüler Ed. Risler, der uns zwei sehr genussreiche Klavierabende verschaffte, an denen wir seine feine Auffassung, seinen farbenreichen Anschlag und die glänzende Technik zu bewundern Gelegenheit hatten.

— Akos von Buttykay gehört zu den hervorragendsten Pianisten der Gegenwart, seine Technik ist eine eminente, sein Vortragsgeschick weit ausgebildet, doch müsste er sich eines ebenmässigeren Spieles befleissigen.

— Philipp Scharwenka gab wieder ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Es war nichts Aufregendes dabei, gute, ordentliche Musik! Seine Gattin, Frau Amalie Joachim, Herr Heinrich Grünfeld und Wilhelm Berger führten sie aus.

— Georg Dohrn, ein interessanter Klavierspieler, im Besitz geläufiger Technik und eines guten Anschlages, spielte ein neues Klavierkonzert von Ewald Strässer, ein melodienarmes Stück, das durchaus nicht zu fesseln vermag!

Weitere Konzerte gaben und ernteten, wie in ihren früheren, wohlverdienten Erfolg Sarasate, Klothilde Kleeberg, Sofie Menter, Leonora Jackson, Sofie Jaffé und Ludwig Wüllner.

— Nikolai von Lestovnitschy ist ein grosser Klaviertechniker, doch entbehrt er die Fähigkeit, deutsche und französische Musik ausdrucksvoll wiederzugeben. Die russischen Kompositionen glückten ihm mehr.

Im Saale der Gesellschaft der Freunde gab Frl. Irene v. Brennerberg ein Konzert und bewährte sich wieder als eine der besten jüngeren Geigerinnen. Selbst Bachs „Ciaconna", die man jetzt bis zum Überdruss zu hören bekommt, vermochte sie mit schönem Tone erfolgreich vorzutragen.

Berlin. Der Grossherz. Mecklenburgische Kammersänger Herr Karl Mayer gab im Saale der Singakademie einen Liederabend, der zahlreich besucht war. Seine klangvolle und umfangreiche Baritonstimme ist auf das sorgfältigste geschult und kam in dem Vortrage der Lieder von Philipp zu Eulenburg, H. Wolf, Löwe und anderen trefflich zur Geltung.

Breslau. Der Liederabend, den Herr Karl Scheidemantel im Börsensaale veranstaltet hatte, war ausserordentlich gut besucht. Das Breslauer Publikum hat eben seine Lieblinge, und zu diesen gehört der genannte Dresdener Künstler in erster Reihe. Herr Scheidemantel hatte nur drei Namen auf dem Programm. Schubert, Schumann und — H. Behn.

Man schreibt aus **Heidelberg:** Herr Krasselt aus Weimar entzückte hier im letzten Konzert durch den vollendeten Vortrag eines Adagios von Spohr aus dessen neunten Violinkonzert. In Frau Ende-Andriessen lernten wir eine Sängerin ohne Tadel kennen. Ihr dramatischer, lebensvoller Vortrag, ihre vollendete Technik fanden ungeteilten Beifall. Den Anfang machte Beethovens 3. Leonoren Ouverture, den Schluss Wagners Tannhäuser-Ouverture, beide wurden sehr gut ausgeführt.

München. Das unter Zumpes Leitung stehende Kaim-Orchester in München hat fast zu gleicher Zeit Einladungen nach Wien und Paris zu je einem Cyklus von Symphonie-Konzerten erhalten und wird jedenfalls einer derselben Folge leisten. — Die Konzertgesellschaft in Madrid will in dieser Saison wieder zwölf Konzerte veranstalten, deren Leitung die Herren Dr. Karl Muck (Berlin), Fritz Steinbach (Meiningen) und Jeronimo Jimenez, der Direktor der Gesellschaft, übernommen haben. Es ist nicht das erste Mal, dass deutsche Orchesterdirigenten nach Madrid kommen. Vor zwei Jahren dirigierte Hermann Levi bereits mehrere Konzerte in der spanischen Hauptstadt.

— Der Schubert Abend, den der Baritonist Herr Ed. Schuegraf unter Mitwirkung des Herrn Professor August Schmid-Lindner (Klavier) zur Feier des hundertjährigen Geburtstages von Franz Schubert gab, war sehr gut besucht und nahm einen animierten Verlauf. Herr Schuegraf hatte ausser einer Reihe der bekanntesten Schubertschen Lieder aus der „Winterreise", den „Müllerliedern" und dem „Schwanengesang", auch drei selten gehörte „Dem Unendlichen", „Nachtstück" und — „Lodas Gespenst" auf das Programm gesetzt. Die Wahl der beiden ersten könnte man nur willkommen heissen, denn sie sind von grossem Zuge und entfalten echt Schubertsche Poesie.

München. Das VI. Symphoniekonzert des Kaim-Orchesters brachte unter Hermann Zumpes Leitung die Symphonie No. 3 Es-dur (Eroica) von Beethoven, das Klavierkonzert Es-dur von Fr. Liszt, gespielt von Herrn Eduard Bach, und die Trauermusik beim Tode Siegfrieds aus der „Götterdämmerung" von Richard Wagner.

Münster. Der Kgl. Sächsische Kammersänger und Kgl. Preussische Hofopernsänger Herr Paul Bulss aus Berlin konzertierte zum erstenmal in Münster vor einem sehr gewählten, wenn auch nicht gerade besonders zahlreichen Publikum.

Stuttgart. Das V. Stuttgarter Musikfest, das wieder von dem hiesigen „Verein zur Förderung der Kunst" veranstaltet wird, soll im Mai dieses Jahres stattfinden. Als Hauptdirigent ist für dasselbe neben Dr. Obrist Hofkapellmeister Hans Richter aus Wien gewonnen, der neben Schwickerath auch das Aachener Musikfest leiten wird.

Wien. Unter Mitwirkung des Violinvirtuosen Julius Stwertka veranstaltet Fräulein Ella Kerndl am 11. März im Saale Bösendorfer einen Novitätenabend mit folgendem Programm: Sylvio Lazzari, Sonate für Klavier und Violine. — August Bungert, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema. — Albert Amadei, Scherzo (Manuskript). — Camille Chevillard, Impromptu (Manuskript). — August Ludwig, Improvisation. — Christian Sinding, „Ständchen", „Frühlingsrauschen". — César Franck, Sonate für Klavier und Violine. Sämtliche Kompositionen erfahren durch die verdienstvolle Pianistin wiederum ihre Erstaufführung für Wien.

Metz. Als Solistin für die Schubertfeier war die besonders in rheinischen Kreisen hochgeschätzte Altistin, Frl. Mathilde Haas aus Mainz gewonnen worden. In einer Reihe der herrlichsten Schubertlieder, unter denen wir nur „Mignonlied", „Warum?", „Forelle", „Wiegenlied", „An die Musik" und „An die Leyer" hervorheben wollen, zeigte die Künstlerin wie weit sie es gebracht und wie gut es ihr gelungen, den musikalischen Ausdruck der verschiedenartigsten Stimmungen in diesen Liedern zu treffen. Die Stimme ist ein herrlicher Alt, wohl ausgeglichen in allen Lagen und von edelstem Klange. Lauter Beifall und wiederholter Hervorruf lohnten die Künstlerin, die, allgemeinem Wunsche folgend, den neun Liedern als zehntes „Haideröslein" zugab.

Theater (Oper).

Köln. Franceschina Prevosti eröffnete am 11. Februar ein auf drei Abende berechnetes Gastspiel als Violetta in Verdis „Traviata" mit ungewöhnlichem künstlerischen und äusseren Erfolge. Die dichtgedrängte Zuhörerschaft verfolgte die Wiedergabe der bedeutenden Künstlerin von ihrer grossen Arie an, die den Höhepunkt ihrer gesanglichen Leistung, bis zur Sterbescene, die den Gipfel ihrer Darstellung bildete, mit unvermindertem und regstem Interesse, und manch Auge netzte sich, das sonst in der Oper trocken bleibt.

München. Am 12. März, als am Geburtstage des Prinz-Regenten Luitpold, gelangte die mit dem ersten Preise bedachte Oper „Teuerdank" von Ludwig Thuille (München) im Kgl. Hoftheater zur ersten Aufführung; es ist dies eine von den drei am Namenstage des Regenten im vorigen Jahre prämiierten Opern.

Schwerin. An unserem Hoftheater ist die neue Oper „Die Braut von Cypern" mit Text nach der gleichnamigen Heyseschen Novelle von Konrad zu Putlitz und Musik von Gustav Kulenkampff zum erstenmal aufgeführt worden. Es ist eine Oper in 3 Akten und einem Vorspiel. Die Handlung spielt im frühen Mittelalter auf Cypern und Rhodos. Die Novität, welche man wohl als eine gute Durchschnittsleistung bezeichnen muss, fand beim Publikum eine sehr freundliche Aufnahme.

Weimar. Frl. Grub, eine Schülerin der bekannten Dresdener Gesangsmeisterin Frl. Orgeni, gastierte hier als Donna Anna mit durchschlagendem Erfolg.

Weimar. Dem 2 Kapellmeister am hiesigen Hoftheater, Herrn Wolfram ist unlängst gekündigt worden Dieser Fall erregt hier nicht minderes Aufsehen, wie die vor wenigen Wochen erfolgte Kündigung an unsere hochgeschätzte talentvolle Primadonna Frl. Marie Joachim.

Posen. Auch die Wiederholungen der Georg Jarnoschen Oper „Die schwarze Kaschka" mit dem effektvollen, hochinteressanten und spannenden Texte von Viktor Bluthgen, gingen vor fast überfüllten Häusern in Scene Wie sämtliche Tagesblätter einstimmig konstatieren, zeugt die Musik von der hervorragenden Begabung des Komponisten. Sie ist reich an melodischen Schönheiten aller Art, die fern sind von allem Banalen, sowie der Sucht nach Effekthascherei, und doch stets eine zündende Wirkung ausüben. — Georg Jarno ist unbedingt ein bedeutendes musikalisches Talent — Scenensetzung und Darstellung erringen bei jeder Wiederholung erneuten rauschenden Beifall.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Ludwig Fuldas neues dramatisches Märchen „Der Sohn des Kalifen" gelangte im Deutschen Theater zur ersten Aufführung, in den Hauptrollen mit folgender Besetzung Mohamed Alhadi, Kalif von Bagdad Herr Hermann Müller. Prinz Assad, sein Sohn Herr Kainz Selmira Frau Sandow, Mustapha, Begleiter des Prinzen Herr Thielscher Morgiane, eine Sklavin Frau Sorma, Amine Frau Gisela Schneider, ein Derwisch Herr Reicher

— „Im Dienste der Pflicht", Ernst Wicherts neues vieraktiges Schauspiel, ist soeben im Verlage von Carl Reissner in Dresden als Buch erschienen. Für die Aufführung des Werkes im hiesigen Königl Schauspielhause konnte ein Termin zwar noch nicht festgesetzt werden, lange dürfte sie sich aber nach dem ermunternden Erfolge, den das Stück in Magdeburg davongetragen, nicht hinauszögern.

— Hans Meerys „Genossin" nach Pinero, ist vom Lessingtheater für nächstes Jahr zurückgelegt Adolf Klein wird eine Hauptrolle darin spielen. Herr Meery wird nun zunächst mit einer Übersetzung aus dem Französischen zu Worte kommen, die das Lessingtheater zur Aufführung im März erworben hat.

Bremen. Vor stets ausverkauftem Hause — das allerdings nicht mehr als ca. 500 Sitzplätze fasst — fanden in unserer Nachbarstadt Vegesack in der letzten Hälfte des Februar zum Gedächtnis Melanchthons eine Reihe von Aufführungen des Albr. Thomaschen Melanchthon-Spieles statt. Ohne uns weiter über den litterarischen Wert dieses „zur 400jährigen Wiederkehr von Melanchthons Geburtstag" vom Seminarprofessor Albr. Thoma gedichteten „Volksschauspiels in 7 Akten" zu verbreiten, sei nur bemerkt, dass es in allen Rollen durch Mitglieder der evangel. Gemeinde Vegesack im Theatersaale der dortigen Tonhalle zur Darstellung gelangte und infolge seiner lobenswerten Wiedergabe und seiner einfachen, gemütvollen, auch kernigen Sprache nicht ohne tiefere Wirkung auf die andächtig lauschenden Zuhörer blieb. Der Vertreter des Melanchthon war in jeder Beziehung vorzüglich zu nennen. Zu bedauern war es nur, dass die räumlichen Verhältnisse manche Beschränkung auferlegten. Das Festspiel, dessen Zustandekommen dem thatkräftigen evangelischen Geistlichen der Gemeinde Vegesack, Herrn Pastor Baars, zu danken ist, der im „Deutschen Protestantenblatt" eine längere Besprechung über die Thomasche Dichtung veröffentlicht hat, erfreute sich auch von auswärts eines regen Zuspruchs. Der Schlussvorstellung wohnte der Marschendichter Allmers bei.

Bamberg. Das vieraktige Schauspiel „Eine Mutter" von Eugen v. Jagow hat bei sehr vollem Hause eine freundliche Aufnahme und reichen Beifall gefunden. Der in einer Loge anwesende Dichter musste wiederholt nach dem dritten Akte und nach Schluss vor der Rampe erscheinen. Lebhaften Anteil an dem Erfolg hatten die Darsteller, in erster Linie Frl. Hermann und Herr Kigler.

Hamburg. Unter Direktor Mauthners Leitung hat dieser Tage das Erstlingswerk „Dunkle Mächte" von Serg. Lensky einen schönen Erfolg errungen.

Wien. Die Erstaufführung der „Versunkenen Glocke" fand im Burgtheater am 3. März statt. Von jetzt ab dürfen die Mitglieder der Wiener Hofoper „nur drei Hervorrufen" Folge leisten.

Posen. Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke" erzielte bei der Erstaufführung am hiesigen Stadttheater einen grossen Erfolg. Die Darstellung war sehr gut.

Paris. Die Premiere von Jean Richepins fünfaktigem Drama in Versen, „Le Chemineau", fand im „Odeon" statt und erzielte einen Erfolg. Der Autor wurde wiederholt hervorgerufen.

Personalien.

Frau **Duncan-Chambers**, die ehemalige Altistin des Leipziger Stadttheaters, tritt zur Zeit im Variété Battenberg als Konzertsängerin auf. Dieses Faktum ist in hiesigen Kunst- und Künstlerkreisen vielfach besprochen und bekrittelt worden. Thatsache ist jedenfalls, dass Frau Duncan Chambers noch immer über ein sattes, wohlklingendes und trefflich geschultes Altorgan verfügt und mit dem Vortrag dreier Lieder allabendlich die Zuhörer zu fesseln weiss. Was kümmert's uns, wenn die Sängerin ihre Kunst von den Brettern auf Brett'l übertragen hat? Manche ihrer Stimmkolleginnen beispielsweise in grossen Stadttheatern überragt Frau Duncan Chambers an Stimme wie am Können noch immer um ein Beträchtliches. Der Besuch des Variété Battenberg sei somit allen Freunden guten Liedergesanges wärmstens empfohlen.

Frl. **Lina Beck** aus Frankfurt a. M., welche zwölf Jahre an Stockhausens Gesangschule daselbst thätig war und sich als eine hervorragende Gesanglehrerin erwiesen hat, welche die Intentionen dieses Altmeisters des Kunstgesanges aufs genaueste kennt, tritt am 1. Oktober 1897 in die durch Abgang der Frau Amalie Joachim frei werdende Stelle an dem rühmlichst bekannten Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin.

Joseph Kainz hat an die Stelle Mitterwurzers einen Engagementsantrag an das Burgtheater erhalten.

Heinrich Gudehus gastierte unlängst mit ausserordentlichem Erfolge am Stadttheater zu Königsberg als Lohengrin, Tannhäuser und Stolzing.

In dem letzten Konzert der „Musikalischen Gesellschaft" trat zu Köln **Charlotte Huhn** auf. Man schreibt darüber der „Frankfurter Zeitung": „Nun ist sie wieder im Vollbesitze ihrer herrlichen Stimmmittel, und ihre Wirkung war, wie früher, gewaltig und hinreissend."

Alphonse Maurice arbeitet zur Zeit an einer neuen komischen Oper, deren Libretto von Hermann Gräser verfasst ist. Über den Titel des Werkes verlautet noch nichts.

Der treffliche Pianist, Herr **Frederick Fairbanks**, tritt am 1. April in das „Königl. Konservatorium" zu Dresden als Hochschullehrer für Klavier ein.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 26.

Die Redenden Künste?

CASPARI

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C. W.

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible]

Josephine Gerwing
[illegible]
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz. Vertr. H. Wolff Berlin

Catharina Zimders.
[illegible]
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz. Vertr. H. Wolff Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, Blasewitzerstr. 36
empf. sich zur Mitw. in Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road.
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, Pragerstr. 38

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26 b, II

Margarethe Petersen
Konzertsängerin (Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Siegfried Ochs
Dirigent
[illegible]
Berlin W., Potsdamerstr. 115c.
Sprechstunde
[illegible]

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran
München, Giselastr. 2?

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
[illegible]
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Schweizerstr. 1
Konz. Vertr. [illegible]
[illegible], München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, I.,
Neues Repertoire [illegible]
Konzert von Julius [illegible]

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. [illegible]

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter: H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Violoncellist
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
[illegible] für Gesang
[illegible] Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoire aller modernen [illegible]
Berlin W.,
[illegible] 6, III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, [illegible] 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Klinge
Oratorien- und Konzertsängerin
Sopran
Wittenberg (Bez. Halle)
[illegible]

Gustav Borchers
Konzertsänger
u. Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
[illegible]

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule
Berlin W.,
[illegible]
[illegible]

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Dörrienstr. 13.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
hoher Sopran
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
[illegible]
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. [illegible]

Dr. Hugo Riemann
[illegible] an der Universität,
Klavierspiel,
[illegible] Musikgeschichte)
Leipzig,
Thomasiusstr. 6, III.

(Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Louise Ottermann
Dresden-A., [illegible]
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin

Elisabeth Horsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, [illegible] 9, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
[illegible] Pforzheim
[illegible]

Luise Geller
[illegible] und Mezzosopran (Oper, Konzert und Oratorium).
Magdeburg, Moltkestr. 7.
Konz. Vertr. Eugen Stern,
Berlin W., Magdeburgerstr.

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin. Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater-
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, Sedanstr. 13 p.
[illegible] zu haben

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse 7

Anna Stephan
[illegible]
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. [illegible]sängerin.
Alt- und Mezzosopran.
Konzert-Vertr. H. Wolff,
Berlin W., Karlsbad
Frankfurt a. M., [illegible] 12, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 12, II.
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 31

Johannes Cotta
[illegible]
erteilt dramatischen und
Deklamations-Unterricht
Altenburg S. A.,
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
[illegible]
Berlin W., Potsdamer
122c, Gartenhaus III.
[illegible] 2-4

Amelie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
[illegible] Weimar,
Grundstedterstr. 21.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Sopran). Konzert- u. Oratoriensängerin, Gesanglehrerin.
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin.
Leipzig, Kaiser Wilhelm-Str. 5 part.

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran).
Wiesbaden
Vertr.: Eugen Stern, Berlin

Leipzig, den 27. März.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 11½–12½ Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Gerichtsweg 10. Telegrammadresse f. d. Redaktion und Expedition Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 26.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ **Zur gefl. Beachtung!** Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals. Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

XX. Gewandhauskonzert (11. März). Das XX. Gewandhauskonzert bot die immerhin seltene Erscheinung eines deutschen Fürsten als Dirigenten und Komponisten. Heinrich XXIV. Fürst Reuss dirigierte seine zweite Symphonie E moll (Manuskript) und erzielte eine enthusiastische Aufnahme, besonders vor dem anscheinend kritikfähigeren Publikum der Generalprobe. Das ideale Vorbild des Komponisten ist offenbar Brahms, und wenn er auch diesen Meister an Genialität bei weitem nicht erreicht, so verdient die Symphonie wegen ihrer bedeutenden Vorzüge unsere Aufmerksamkeit. Ihre Signatur ist klassisch-vornehm, die Form ist streng kunstgerecht, in der Struktur zeigt sich Gewandtheit und Klarheit; etwas mehr Abwechselung in den Tempi der einzelnen Sätze — eine gewisse Monotonie fiel auch in den Tonarten auf — würde dem Ganzen vorteilhaft sein. Inhaltlich ist das symphonische Werk ganz lyrisch; grosse Leidenschaft, pathetischer Schwung, starke Gegensätze vermisst man, aber überall atmet frisches, gesundes Leben und vornehm geklärtes Empfinden. Der Gedankengang ist logisch, ohne kalt zu sein, die Phantasie zeitigt in dem melodiösen Andante con moto und dem graziösen Allegretto (3. Satz) liebliche Blüten. — Das Presto am Schluss des dritten Satzes ist auffallend kurz, das Allegro vivace als Finale könnte temperamentvoller gedacht werden, ebenso das erste Allegro, welches der Bezeichnung „passionato“ nur vorübergehend gerecht wird. Die Instrumentation verrät geläuterten, musikalischen Geschmack; auch hier wirkt der fürstliche Komponist durch Natürlichkeit mehr, als durch Neigung zum Extremen. Die Streichinstrumente sind nach klassischem Muster besonders eingehend und ihrer Individualität nach behandelt; gleiches gilt von den Holzblasinstrumenten, während die Blechblasinstrumente, mit deren Klangkombinationen unsere modernen Symphoniker seltene Effekte erzielen, ganz zurücktreten. In der Kontrapunktik liegt der Schwerpunkt des Könnens und der Wert dieser neuen Symphonie. Der Dirigent Fürst Reuss stand hinter dem Komponisten begreiflicherweise zurück; dass der geniale Nikisch das Werk in seinen anerkannten Feinheiten noch plastischer vor unserm geistigen Auge und Ohr gestaltet hätte, bedarf wohl keiner Erwähnung.

Eine zweite Novität brachte Meister Klengel in dem Violoncell-Konzert von Julius Röntgen (Sohn des Konzertmeisters Röntgen) E moll (Manuskript). Das Werk ist zu ausgedehnt, hält uns zwar stets in Aufmerksamkeit durch seine fein erdachten, originellen Einzelheiten, entbehrt aber eines musikalischen Höhepunktes und vermag uns nicht hinzureissen. Das Thema des Andante ist wenig originell, fast banal. Nur der grossen Beliebtheit und der enormen Künstlerschaft eines Klengels hat die Komposition ihre freundliche Aufnahme zu danken. Es war besonders geeignet, Meister Klengels blendende Technik zu dokumentieren. Die Interpretation Klengels war die denkbar günstigste für den Komponisten. Was Klengels Ton betrifft, so stimme ich der allgemeinen Meinung nicht bei. Klengel verfügt über ein wunderbares Instrument, der Ton ist nichtsdestoweniger etwas rauh und nicht immer schlackenfrei, der Bogenwechsel ist hörbar. Ich vermisse bei breiten Tongebungen die gläsernen Klangschattierungen.

Der zweite Solist des Abends war der Dresdener Hofopernsänger [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] Orchester [illegible] [illegible]

VII. Prüfung am Königl. Konservatorium. [illegible] denselben günstigen Ansatz [illegible]

[illegible]

Vor allem [illegible] wahres tiefes Empfinden der Vorträge, feine musikalische Ausarbeitung

verband sich mit einer wohlgeschulten, angenehm klingenden Altstimme. Am besten gelang Fräulein Klein „Der Tod und das Mädchen" von Schubert. Als weitere Spenden brachte die Dame „Der Wanderer" von Schubert und „Von ewiger Liebe" von J. Brahms. Beethovens Es dur-Klavierkonzert, gespielt von Herrn Gerhard Hase aus Cöthen, machte den Beschluss. Leider litt der Vortrag anscheinend unter starker Nervosität, aber dennoch liess er die musikalische Bildung und eine respektable Fingerfertigkeit erkennen. Bei weiterem Studium werden sicher die wenigen Mängel noch verschwinden, Talent ist vorhanden. Alle Vorträge wurden von dem zahlreich erschienenen Publikum durch rege Anteilnahme ausgezeichnet, und jeder Nummer folgte lebhafter Beifall.

Th. Nestmann.

Praktische Bemerkungen zu der „Rheingold"-Aufführung vom 11. März 1897 am Dresdener Hoftheater.

Von Otto Sonne

(Schluss.)

Die Frauenrollen des „Rheingold" sind als undankbar verschrieen, namentlich Fricka wird von unseren Primadonnen (vorausgesetzt, dass sie sich überhaupt herbei lassen, diese „untergeordnete" Partie zu übernehmen) weidlich missachtet. An der Fricka des Frl. von Chavanne war alsbald zu ersehen, dass sie die landläufige Auffassung nicht teilte, sondern mit höchstem künstlerischem Interesse an der Interpretation gearbeitet hatte, eine ganze Reihe von bedeutsamen Zügen legte dafür Zeugnis ab. Vortrefflich unterstützt wurde die Künstlerin durch die vornehme, leider mit unangebrachtem Goldschmuck belastete Erscheinung und die satte Klangfarbe ihres Organs. Entzückend in der Reinheit des Gesangs und der keuschen Jungfräulichkeit der Darstellung von Frau Edel als Freia. Weniger wollten mir die Riesen gefallen: Herr Wachter-Fasolt, Herr Decarli-Fafner. Letzterer, sichtlich der Aufgabe nicht ganz gewachsen, übertrieb stark in Mienenspiel und Gesten. Fafner ist, wenn auch gierig und roh, doch kein schachernder Shylok. Herr Wachter hat in Bayreuth bezüglich der Deklamation manches gelernt, aber war doch allzu weich in der Charakteristik. Auch die Maske war verfehlt: wie kommt das Riesengeschlecht zu einer solch wohlgepflegten Johannesperrücke? Einen kaum verzeihbaren Fehler beging die Regie, als sie Freia, nach dem Auftreten von Donner und Froh — von Herrn Gutzschbach genügend, von Herrn Hofmüller gesanglich prachtvoll vertreten —, auf der Seite der Riesen stehen liess. Es liegt doch nichts näher, als dass die lichte Göttin sich ängstlich durch Wotan und Fricka vor den Rauhen zu schützen sucht. Einen merkbaren Aufschwung nahm die Aufführung mit dem Eintritt Loges. Anthes darf neben dem unverwüstlichen Heinrich Vogl als der hervorragendste Vertreter des Lügengottes gelten. „Loge repräsentiert das böse Gewissen der ganzen in Glanz und Pracht vor uns stehenden Götterwelt, aber diese moralische Seite seines Charakters darf ebenso wie der ihn erfüllende dämonische Vernichtungstrieb nur in einzelnen Momenten, wie unversehens hervorbrechen, um sofort wieder von der Oberfläche zu verschwinden." Diesem wohl nach Angabe Wagners von Porges*) gegebenen Weg folgte Anthes in jeder Nüance. In wahrhaft mephistophelischer Freude glänzte sein Auge bei dem Erkennen der Not, in die er den Göttervater gelockt, unvergleichlich gelang ihm der Ton heuchlerischer Bereitwilligkeit und hämischer Bosheit. Nicht einverstanden war ich mit der Betonung einzelner Phrasen, z. B. dem fast im Sprechton gesungenen „Weibes Wonne und Wert", und dem Kostüm, das allzu sehr in seinem dunkeln Purpur an einen Meyerbeerschen Höllenfürsten erinnerte. Bei der nun folgenden Verhandlung hatten es sich die Göttinnen sehr bequem gemacht, auf einer Felsbank neben dem Ein-

*) Heinrich Porges, Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876 (Leipzig, Siegismund und Volkening).

gang zu Nibelheims unterirdischen Klüften sassen Fricka und Freia gemütlich beisammen und sahen dem Streit in grösster Gemütsruhe zu. — Vor dem Besuch des Theaters war ich in einem der originellsten Lokale Dresdens eingekehrt, dem „Italienischen Dörfchen", in dem sich die Dresdener Bürgerinnen zum Kaffeeklatsch zusammenzufinden pflegen: an die lebenden Bilder, die ich dort erschaut, erinnerten mich die behaglich dasitzenden göttlichen Schwestern. Warum stellt ihnen die Regie ausser der Bank nicht auch ein Tässchen Kaffee zur Verfügung? Der urkomische Eindruck der Situation würde kaum dadurch vergrössert! — In wundervoller Abstufung gelang die Beleuchtung nach der Entfernung Freias — ob es angebracht ist, dass die Riesen sie auf den Schultern davonschleppen, bleibe dahingestellt, dass die Riesen in einer Seitenkulisse abgehen, anstatt direkt nach des „Rheines Wasserfurt" zu „stapfen" ist sicherlich ein Versehen — der fahle Nebel, der den Göttern ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen verleiht, war im Kolorit and Effekt meisterhaft getroffen.

Von plastischer Schönheit ist die Verwandlungsdekoration, sie wird noch übertroffen durch Nibelheim selbst. Die unabsehbar weit sich dahinziehende Kluft ist an keiner anderen Bühne vollendeter gemalt. Die Darstellung der Scene befriedigte mich weniger. Herr Nebuschka vermochte die dämonische Grösse und unersättliche Weltherrschaftsgier Alberichs nicht hinreichend zum Ausdruck zu bringen. Aus welchem Grund schleudert dieser Alberich den davonfliehenden Nibelungen seine Geissel nach? „Kunde gewänn' ich dess' gern!" Auch der Grund, warum das Zwergengeschlecht der Nachtalben durch ausgewachsene Choristen dargestellt werden muss, wäre mir interessant. Eine sehr fleissige und bedeutende, wenn auch nicht einwandfreie Leistung bot Herr Kruis als Mime. Da mir Meister Kranichs hervorragende Begabung für Herstellung leichtbeweglicher, vorsündflutlicher Ungeheuer bekannt war, so hatte ich einen prachtvollen Riesenwurm erwartet, und war enttäuscht, anstatt der ungeheueren Riesenschlange einen kaum mehr wie mannshohen Froschleib mit Drachenkopf und Klauen zu finden. Ich verweise Herrn Regisseur Mödlinger auf das Wirthsche „Rheingold" Buch, er findet dort auf S. 184 die Riesenschlange, wie sie sein soll. Sollte seiner Kunst die Lösung dieser Aufgabe zu schwer sein?

Die letzte Scene bot wenig Bemerkenswertes. Die Darsteller standen auf der Höhe der Situation. Es sei daher nur noch der Erda des Frl. Fröhlich lobend gedacht. Als ein Effekt von zauberischer Wirkung muss die Art des Erscheinens der Wala bezeichnet werden. Dass der Mord Fasolts hinter der Scene vor sich gehen würde, hatte ich erwartet. Der Bassist, der einem hochwichtigen Moment des Dramas zu Liebe die Bequemlichkeit opferte, zehn Minuten früher nach Hause gehen zu dürfen, ist noch nicht geboren.

Zum Schluss überraschte die Regie mit einer malerisch entzückenden, wagnerisch unmöglichen Regenbogenlandschaft. Von dem Bau der Brücke selbst will ich nicht reden, das Knacken dieser härtesten Nuss, die Wagner je der Bühnentechnik aufgegeben hat, ist von Moritz Wirth in jahrelanger Arbeit besorgt worden, der Kern liegt offen da: „Wer ihn rafft, hat ihn gewonnen!"

Was das Dresdener „Rheingold" vor anderen Bühnen voraus hat, ist die seltene Erscheinung eines Nachtregenbogens. Von Frohs Worten: „Zur Burg führt die Brücke" usw. bis zu Wotans: „So grüss' ich die Burg" bleibt die ganze Bühne in die stockfinstere Nacht gehüllt, die während Donners Gewitter die Landschaft erfüllte: von dem dunkelen Hintergrunde hebt sich der Regenbogen in prachtvoller Farbenherrlichkeit plastisch ab und in unbeschreiblicher Schönheit ergluhen die Zinnen der Burg.

Die naturwissenschaftlichen Kenntnisse des Herrn Regisseurs in Ehren, aber hat er (oder sonst jemand) schon einmal einen Regenbogen bei Nacht gesehen? In Schillers „Tell" spielt „ein Regenbogen mitten in der Nacht" eine Rolle (II. Aufzug, II. Auftritt), aber dort ist es ein Mondscheinregenbogen, „ein seltsam wunderbares Zeichen." Sollte Herrn Mödlinger dieses Naturwunder vorgeschwebt haben? Mit Wotans Wort von der „abendlich strahlenden Sonne" und den Gesetzen der Physik (der Mondscheinregenbogen giebt nur weisses Licht) wäre allerdings diese Auffassung kaum vereinbar, aber es wäre dann doch wenigstens Logik bei der Sache, oder habe ich die nach dramatischer Wahr-

heit und Stilreinheit ringende Kunst der Dresdener Regie überschätzt? Wurde hier wieder einem Operneffekt zu Liebe das Drama geopfert?

Wollte man den Massstab „praktischer Bemerkungen" auch an die Leistung des Orchesters unter Meister Schuchs Leitung anlegen, so würde es wohl ohne einige Fragezeichen und der Rechtfertigung harrende Skrupel und Zweifel nicht abgehen, von denen die meisten auf Rechnung der sehr beschleunigten Temponahme zu setzen sind, aber die zu erhebenden Einwände konnten den herrlichen Gesamteindruck nicht erschüttern.

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried".

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit Von Moritz Wirth

(Fortsetzung.)

Während der „Rheingold" und „Walküren"-Wotan nach dem Ringe verlangt, um sich mittels seiner gleich Alberich ein Reich des Goldes zu errichten, verlangt der Wotan des „Siegfried" danach um ihn den Rheintöchtern zurück zu geben. Er hält die vier Unterredungen mit Mime, Alberich und Fafner, Erda und Siegfried alle zu dem gleichen Zwecke, den Ring in der genannten Absicht sich in die Hände zu spielen. Versichern wir uns zunächst dieser Absicht

Sie folgt aus den Erfahrungen des 2. und 3. Aufzuges des vorhergehenden Dramas. Fricka hat Wotan bewiesen, dass sein vermeintlicher freier Held in Wahrheit nur seine Puppe war Der eigne Vater hat sich so gezwungen gesehen, die Wälsungen, die als das liebste Geschlecht ihm lebten, für den Frevel, in den er sie hineingeführt, zu vernichten. Wie das an seinem Herzen riss, hat uns seine völlige Zerschlagenheit nach Frickas Abgange und bald darauf der furchtbare Zornausbruch gegenüber Brünnhilde gezeigt. Und derselbe Tag kostete ihm auch noch diese, seines Wunsches Braut Und das alles um den Ring Sollten wir nicht glauben dürfen, dass dadurch die Gier nach ihm mit der Wurzel ausgerottet worden sei? Der unzweideutigsten Anzeichen dafür giebt es genug Von Waltraute hören wir dass mit Brünnhildes Scheiden die alte, wilde Lust an Kampf und Streit ihn verlassen habe Die Walküren werden nicht mehr entsandt, Helden nach Walhall zu führen. Dafür durchstreift er selbst als Wanderer die Welt um, wie er Erda berichtet, bei allen Wesen in Wasser, Luft und Erde nach Kunde zu forschen, wie ein „rollendes Rad", nämlich das des Ringes und des an ihm haftenden Unheils, zu hemmen sei. Wir sehen ferner die Veränderung in Wotans Wesen. Wie das Volk meint, dass nach einem plötzlich hereinbrechenden grossen Unglück die Haare eines Menschen grau werden, obwohl die Haarphysiologen nicht recht daran glauben wollen, so tritt er mit grauem Haar und Bart, etwa ein rüstiger Sechziger scheinend, auf Aber nur grau, sage ich ausdrücklich, darf er sein, nicht weiss, das viel zu friedlich lassen würde Die gelegentlich zu hörende Meinung, dass ein Gott nicht altern könne, ist dem griechischen Olymp entnommen, passt aber nicht auf unsere deutschen Götter, die wir übrigens schon einmal, nach Freias Entführung, in „grämliches Grau" haben versinken sehen. Dazu hat er den roten Kriegsmantel aus der „Walküre" wieder mit dem grossen blauen Himmelsmantel aus dem „Rheingold" vertauscht. Endlich erschliesst uns die Musik Wotans Innerstes. Das sogenannte Wanderer-Motiv ist in seinem ersten, aus halben Noten bestehenden Teile nicht etwa der Wandererschritt, der durch die Modulation das Taumeln eines Betrunkenen andeuten würde, sondern der regellos umherschweifende Blick, der jedes Ding bis auf seinen Kern prüft, ob es die Antwort auf die eine ihn jetzt noch bewegende Frage wisse, wogegen die Instrumentation in brennendem Blech uns auf den Grund einer Seele schauen lässt, die von Schmerz und Sehnsucht bewegt ist Völlig enthüllt aber der zweite Teil des Motives die heilige Stimmung, die Wotan bewegt. Dem Manne dürfen wir's glauben, dass er nur, um das den Rheintöchtern angethane Unrecht zu sühnen, dem Ringe nachjagt, und dass er, wenn er ihn erlangt haben

wird, nicht in die alte Leidenschaft zurückfallen, sondern dem Rechte die Ehre geben werde.

Geht er denn aber auch wirklich auf den Ring aus, ist er in und mit dieser Stimmung doch nicht bloss der „weise Zuschauer", für den ihn, belehrt vom patentierten Bayreuther Tiefsinn, die Welt bis heute einzig noch hält? Betrachten wir, um diese Frage zu beantworten, jetzt die vier von Wotan im „Siegfried" geführten Gespräche.

Die Antwort auf die Frage, was Wotan bei Mime will, gehört bis zu einem gewissen Punkte zu den leichtesten Aufgaben, die irgend ein Dichter uns stellen kann. Mime strebt nach dem Ring. Wie Wotan die Wälsungen, wie Alberich den Hagen, so hat auch er sich einen Helden aufgezogen, den Siegfried, von dem er weiss, dass nur er mit Nothung Fafner erlegen werde. Ist das geschehen, so wird sich Mime von Siegfried als Lohn „für Mühe, Kost und Pflege" den Ring erbitten. Deshalb hat er ihm die Lehre vom Danke und willigen Gehorsam beigebracht; ausserdem, zu bethören ist ja Siegfried leicht. Das ist alles folgerichtig, wir erfahren es von Mime selbst, zum grössten Teile schon in der Einleitung. Nur ein unumgängliches Bestandstück seines Anschlags fehlt ihm noch: „ich kann's nicht schweissen, Nothung, das Schwert!" Kann er's aber, der weiseste Schmied, nicht, wer dann? Und gerade jetzt ist Siegfrieds Ungeduld, in die Welt zu ziehen, aufs höchste gestiegen, sodass Mime fürchten muss, ihn auch ohne das Schwert davon laufen zu sehen und damit auch noch dieses zweite notwendige Bestandstück seines Welteroberungsplanes zu verlieren.

In dieser Lage, wo für Mime alles auf dem Spiele steht, naht einer und preist sich ihm an: „wichtiges konnt' ich manchem künden", wehren „nagende Herzensnot", ja er setzt seinen Kopf für richtige Antwort zum Pfande. Wenn nun Mime, befähigter, den Zufall bei der Locke zu fassen, als er es im entferntesten nicht ist, kurzweg gefragt hätte: wie schmiede ich mir Nothung neu? welche Antwort hätte da wohl Wotan geben müssen? Die Sache ist so einfach, dass selbst die Weimarer hier keinen Monolog Wotans oder sonst eins ihrer Aufklärungsmittel für nötig gehalten hätten. Es kommt hinzu, dass wir an dem Ernste des Wett-Anerbietens, das von dem Speermotiv so feierlich bekräftigt wird, nicht zu zweifeln haben und dass wir dem Urschwertschmied, der Nothung schon geschaffen hat, auch die richtige Antwort zutrauen dürfen. Sie würde ungefähr das besagt haben, was Siegfried später thut. Mithin, es bleibt dabei: Wotan kommt zu Mime, um ihm die Neuschmiedung Nothungs zu lehren.

In dieser Absicht thut nun auch Wotan alles Mögliche, Mimes Vertrauen zu gewinnen und ihn zu der gewünschten Frage zu ermutigen. Er benutzt die beiden ersten Antworten, um sich in die Geschichte des Ringes eingeweiht zu zeigen und auf Fafner als den nunmehr zu beerbenden Horthüter hinzuweisen. Ein tüchtiger Asthieb bei den Worten: „Der Fasolt fällte" ist sehr am Platze, wie denn überhaupt der Darsteller bei den beiden ersten Schilderungen durchaus realistische Betonungen und Geberden anzuwenden hat. Richtiger Vortrag kann sofort die lebhafteste dramatische Spannung in diesen seit je als langweilig verlästerten Auftritt bringen. Und unsere Spannung erreicht den höchsten Grad, wenn Wotan den letzten Versuch macht, Mime auf die richtige Bahn zu bringen, indem er die Worte: „Nothung das Schwert wohl schweissen?" im Siegfriedmotiv singt, das Mime ganz genau kennt, da er es selbst gleich vorher bei den Worten: „Ein kühnes, dummes Kind" benutzt hat. Hätte Mime wenigstens hier noch die zutreffende Antwort gefunden, so würde Wotan vielleicht das Gespräch fortgeführt und zu dem gewünschten Ende zu leiten versucht haben. Aber an Mimes Vernageltheit und unbesiegbarer Scheu, mit seinen Heimlichkeiten herauszurücken, ist freilich Hopfen und Malz verloren.

Wer nach alle diesem noch nicht wissen sollte, was Wotan in der Schmiedehöhle will, dem möge er's endlich zugleich mit Mime auf den Kopf zusagen: „Was zu wissen dir frommt" — das Schwert — „solltest du fragen: Kunde verbürgte mein Kopf." Als aber Mime die hiermit angekündigte Frage nach dem Schwertschmied, d. i. soviel als nach dem Wie des Schmiedens, nicht beantworten kann, hält ihm Wotan nochmals seine in dieser Unterredung bewiesene Dummheit vor: „Dreimal stand ich dir frei . . . was dir nützt, fiel dir nicht ein. Nun ich's errate" — hierzu das Schwertmotiv. Mit dieser eigenen

Aufklärung Wotans über sein erstes Erscheinen im „Siegfried" schliesst sich der Ring des Beweises für den oben dafür genannten Zweck. Dieser Beweis und dieser Zweck genügen bereits, um jenen thatlosen, weisen Zuschauer über den Haufen zu werfen, zu welchem Bayreuther Erklärerweisheit den Wanderer verballhornt hat. Beide Auffassungen heben sich selbstverständlich an ein und derselben, bis jetzt besprochenen Stelle auf, aber es dürfte wohl zu vermuten sein, dass, wer einmal sich so giebt, wie der Wanderer hier, auch nicht leicht und auf lange hinaus nicht zu der Bayreuther Auslegung hin umbiegen wird. Im Grunde ist dieselbe somit bereits durch die bisherigen Ausführungen gerichtet. Was es nun bei gewöhnlichen Betrachtern und Verehrern des Wagnerschen Werkes entschuldigen kann — nicht natürlich bei den prahlhansigen Bayreuther Alleswissern —, dass eine so deutlich an den Tag gelegte Absicht des Dichters nicht zu weiterer Aufklärung über diese Gestalt, ja über den Aufbau und die Bedeutung des ganzen Dramas geführt hat, ist der Umstand, dass wir es hier wieder mit einer noch nicht genügend beachteten Eigentümlichkeit der Ringdichtung zu thun haben, dass Wagner in ihr oft einen Faden aufs Unzweideutigste anspinnt, es aber uns überlässt, ihn in unsern Gedanken, und zwar oft sehr weit, selbständig fortzuspinnen.

Machen wir die Anwendung auf unseren Fall, so ergiebt sich als nächste Frage sofort die: Wenn Wotan, wie nicht zu leugnen, dem Mime das letzte noch fehlende Glied seines Welteroberungsplanes, das Schwert, liefern will, will er ihm denn damit auch zur Weltherrschaft durch den Ring verhelfen? Wie diese ausfallen würde, davon haben uns Alberichs Prahlereien in Nibelheim einen Vorschmack beigebracht. Und Mimes Charakter ist zwar etwas anders, als der seines Bruders, zum Teil aber noch widerwärtiger. Und dem sollte Wotan sich und die ganze ihm anvertraute und gehorchende Welt preisgeben wollen, er, der einst, um ein schmähliches Ende der Ewigen abzuhalten, den schweren Gang zur Wala antrat, und doch nicht bloss aus Goldgier, sondern auch noch aus diesem edleren Grunde den alle Möglichkeiten bis zum Wahnwitz überspannenden Plan des von ihm zu schaffenden freien Helden fasste. Es ist also schon aus diesem Grunde gar nicht zu glauben, dass Wotan Lust haben sollte, sich Mime zu unterwerfen, und wirklich giebt uns der Dichter auch zwei völlig genügende Fingerzeige. Der erste ist die Schilderung der Göttermacht, in der sich Wotan ergeht, als Mime mit der dritten Frage ihm nichts mehr auf das Schwert Bezügliches vorzubringen giebt. Hier hat der Vortrag im Gegensatz zu den beiden ersten Antworten weihevoll erhaben zu sein. Er gewährt unserem Gefühl die Versicherung, dass dieser Mann wohl nicht entschlossen sei, einem Mime gegenüber abzudanken. Die Frage aber, wie das bei Wotans Absichten auf Mime möglich sei, beantwortet Wagner zweitens unserem Verstande im 2. Aufzuge durch den Hinweis auf die Weltlage und die Macht des Speeres. Dieser hat keine Verträge mit Alberich zu schützen, sondern dient diesem gegenüber zum Kriege. Und ebenso dürfen wir das Verhältnis des Speeres zu allen Nachtalben, also auch zu Mime, annehmen. Nicht umsonst nennt sich Wotan in seinem Preise der Göttermacht Lichtalberich. Der von den arischen Völkern als ein ewiger Kampf empfundene Gegensatz zwischen Licht und Finsternis, den Wagner schon in den Wandelbildern des „Rheingolds" (Entdeckung des Rheingolds, S. 107, 190) so bezeichnend verwertet hat, tritt auch hier wieder hervor, wie später noch schärfer in dem Verhältnisse Siegfrieds zu Hagen. Zwischen diesen beiden Naturmächten und ihren Vertretern herrscht nie gestillter Kampf, und so wird auch Wotan, so wie Mime den Ring von Siegfried in Empfang genommen hat, alsbald bei der Hand sein, ihm die Spitze des Speeres auf die Brust setzen und den Ring wieder abnehmen. Dass Wotan dies wollen kann, dass er jetzt nicht mehr, wie noch bis zu seiner Belehrung und Bekehrung durch Fricka, fürchtet, der Ring in fremder Gewalt werde, trotz dem Speere, den er damals doch auch schon besass, Walhall erstürmen, das beweist uns neben dem Gefühlsausdrucke der Wanderermotive nunmehr auch noch auf logischem Wege, wie gänzlich frei von Goldgier Wotan jetzt ist. Bis zu jener entscheidenden Unterredung mit Fricka hätte Wotan in einem Kampfe mit dem mit dem Ring bewaffneten Alberich den Speer nicht benutzen können. Denn in einem solchen Kampfe hätte Wotan, mit der Goldgier im Herzen, als letztes Ziel nur das gesehen, den Ring in seine eigene goldgierige Faust zu bringen. Dazu konnte

er wohl das Schwert benutzen wollen, das ähnlichen Gefühlen Wotans seine Erschaffung verdankt, nimmer aber den Speer, der die Vertragsrunen der Rheintöchter birgt. Wenn er aber jetzt den Speer gegen Mime zu kehren gedenkt, so kann er das nur, wenn er sich völlig frei von Goldgier weiss und für das Recht der Rheintöchter eintritt.

(Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Das Karlsruher Schauspiel.

Von Wilhelm Harder.

Am 28. Februar war ein halbes Jahrhundert verflossen, seit das Karlsruher Hoftheater abbrannte. Der Karlsruher Theaterbrand gehörte zu den verhängnisvollsten Katastrophen in der leider doch nur allzu umfangreichen Geschichte der Theaterbrände, denn er kostete sechzig Menschen das Leben. Noch leben in Karlsruhe viele, die damals den Verlust eines teuren Familienglieds erlitten, und es war daher ein wohlangebrachter Akt der Pietät, dass an dem fünfzigsten Gedenktage jenes tragischen Ereignisses eine grössere Trauerfeier abgehalten wurde, am Vorabend fand ein Traueramt in der katholischen Stadtkirche und am 28. eine würdige Gedächtnisfeier auf dem Friedhofe statt. Der Ausfluss eines halben Jahrhunderts seit jenem erschütternden Ereignisse, dem das alte Karlsruher Schauspielhaus zum Opfer fiel, legte aber auch die Frage nahe, wie die Karlsruher Kunstverhältnisse sich in diesem halben Jahrhundert und in dem neuen Hause entwickelt haben. Mit der Einweihung des neuen Hauses im Mai 1853 — bis dahin wurde in einem Nottheater gespielt — ist der ruhmreiche Name Eduard Devrients auf das Engste verknüpft. Durch mehr als siebzehn Jahre, bis 1869, hat Devrient das Theaterscepter in Karlsruhe geführt und wenige Jahre später, nach einem für die Karlsruher Kunstzustände völlig belanglosen und unerspriesslichen Zwischenregiment trat 1873 Gustav zu Putlitz an die Spitze der Hofbühne, die er nahezu ebenso lange wie Devrient, bis 1888, geleitet hat. Sein Amtsnachfolger ist der gegenwärtige Chef der Hofbühne, Herr Dr. Albert Bürcklin, geworden. Dass Devrient eine Blütezeit des Karlsruher Schauspiels herbeiführte, ist allbekannt, das Karlsruher Schauspiel hat unter seiner Leitung eine in mancher Hinsicht führende Rolle im deutschen Kunstleben gespielt, wenn wir auch heute manches in verklärendem Lichte sehen, was in Wirklichkeit nicht einwandfrei war. Die auffallende Vernachlässigung eines Dichters von der Bedeutung Grillparzers, die Unterdrückung der schauspielerischen Individualität zu Gunsten eines allerdings wohl mustergiltigen Ensembles und ein strenger Puritanismus in der Ausstattung gehören zu der Kehrseite des im übrigen aber wohl glänzenden Bildes, das die Karlsruher Schaubühne zu Devrients Zeit dargeboten haben muss. Gustav zu Putlitz hat in mancher Hinsicht die Devrientschen Traditionen erfolgreich gewahrt, so in der sorgfältigen Auswahl der Stücke, die alles Rohe und Anstössige unbedingt ausschloss, in der Fürsorge für eine angesehene gesellschaftliche Position seiner Mitglieder und in der Aufrechterhaltung eines guten Tones an seinem Theater. Freilich war er aber nicht der Mann einer kraftvollen Initiative, für einen Theaterleiter war er aus einem zu weichen Holze geschnitzt und in der letzten Zeit machte sich auch der Einfluss seiner körperlichen Leiden auf die Geschäftsführung fühlbar. Er liess sich mehr, als es für die Bildung eines wechselreichen Repertoires förderlich war, von der Sensibilität seiner fein organisierten und weichen Dichternatur leiten. Das Schauspiel verlor die rechte Fühlung mit der zeitgenössischen Produktion, der Spielplan trug ein überwiegend konservatives Gepräge. So kam es, dass in der letzten Zeit der Putlitz'schen Direktionsführung die Oper unter Mottls frischer, thatkräftiger Leitung auf Kosten des Schauspiels in den Vordergrund trat und der auswärtige Leser

wird ja selbst die Wahrnehmung gemacht haben, dass man lange Zeit von der Karlsruher Oper ziemlich viel, vom Karlsruher Schauspiel dagegen recht wenig hörte

Es kann wohl zum Lobe der gegenwärtigen Theaterleitung gesagt werden, dass sie mit Erfolg bestrebt gewesen ist den richtigen Ausgleich zwischen Oper und Schauspiel herzustellen und auf dem Gebiete des letzteren namentlich eine engere Fühlung mit der dramatischen Produktion der Gegenwart zu nehmen Nachdem in den letzten Monaten zwei Artikel der „Redenden Künste" sich mit der Karlsruher Oper beschäftigt haben, entspricht es wohl einem Gebote der Gerechtigkeit, auch einmal ein paar Worte über das Karlsruher Schauspiel zu sagen.

Es war eine Lebensfrage für das Karlsruher Schauspiel, wie dasselbe sich zu den neuen Bewegungen in der deutschen Bühnenlitteratur und zu den hervorragenden Erscheinungen auf dem Gebiete der ausländischen Dramatik unserer Zeit stellen würde In der bisherigen Abschliessung gegenüber den meisten neuen Erzeugnissen zu verharren, wäre gleichbedeutend gewesen mit einer Verzichtleistung auf eine angesehene künstlerische Rangstellung des Karlsruher Schauspiels. Andererseits konnte von einem schroffen Bruche mit den Traditionen der Karlsruher Bühne, von einer revolutionären Neuerung, welche plötzlich die Pforten des Theaters weit aufmachte, um dem Novitätenstrome ungehinderte Bahn zu schaffen, keine Rede sein. Dr. Bürcklin löste die ihm von den Zeitbedürfnissen gestellte Aufgabe, indem er nach dem Prinzip handelte, alle bedeutenden neuen Werke zu geben und zwar möglichst bald, so lange sie noch den Reiz der vollen Aktualität hatten, — mit unbedingtem Ausschluss derjenigen Stücke die in das sexuelle Gebiet fallende Stoffe behandeln. Stücke, die sexuelle Dinge in frivoler Halb- oder brutaler Ganznacktheit darstellen, finden heute so wenig wie früher eine Freistatt in Karlsruhe so ist auch der strenge Ausschluss der französischen Ehebruchsdramatik vom Karlsruher Repertoire unverändert aufrecht erhalten worden Dagegen entfaltet nach anderen Richtungen hin der Spielplan sich freier als an den meisten anderen Hofbühnen. Es muss dankbar anerkannt werden, dass der Grossherzog seinem Hoftheater stets volle künstlerische Bewegungsfreiheit lässt. So ist es angesichts der scharfen kirchenpolitischen Gegensätze im badischen Lande sicherlich beachtenswert, dass Wildenbruchs „König Heinrich" in Karlsruhe gegeben wurde, und wenn Sudermanns „Morituri" auf höheren Wunsch abgesetzt wurden, so geschah dies nicht aus der Initiative des Grossherzogs, sondern der Landesfürst trug den Bedenken des preussischen Korpskommandeurs damit Rechnung der Grossherzog selbst hatte vorher zu der Aufführung der „Morituri" seine Genehmigung gegeben und wollte nur den kommandierenden General vor einer schwierigen Lage bewahren. In rascher Aufeinanderfolge haben wir in dieser Saison alle Novitäten von einigem litterarischen Werte gehabt und einige andere sind für die nächsten Wochen in Aussicht genommen. (Schluss folgt.)

Ibsens Wildente.

(Aufführung der „Litterarischen Gesellschaft" am 15. und 18 März 1897 Besprochen von Dr Karl Zeiss.

Der Streit um Ibsen hat zwar viel von seiner Schärfe und Heftigkeit verloren, er erwacht aber jedesmal wieder, wenn ein Werk des Alten von Skien auf der Bühne erscheint Auch hier wirkt der Parteien Hass und Gunst verwirrend. Die einen, die „voll und ganz" auf dem Boden der alten Gesellschaftsordnung stehen und sich zugleich — ein ästhetisches Deckmäntelchen macht sich immer hübsch — berufen fühlen, das Erbe unserer klassischen Litteratur zu hüten, haben den mutigen Norweger zu einem wahren Popanz gemacht vor dem wir ein gesittet Pfui sagen sollen. Und die anderen, sind sie nicht gleichfalls in einer erstaunlichen Rohheit des Kunstempfindens befangen? Die waschechten Ibsenianer sind darum nur so waschecht, weil ihnen der Meister in ihren socialpolitischen Überzeugungen Recht zu geben schien damit war ihnen auch zugleich der

Messias der neuen Dichtung gegeben. Und nun erscholl es an allen Ecken und Enden: „Du sollst keine anderen Götter haben neben ihm" und wehe dem, der wider den Stachel löckte! Aber mit der Zeit hat sich, entfernt vom Lärm des Kampfes, eine kleine Gruppe gebildet, die in erster Linie Ibsen dem Künstler gerecht zu werden strebt. Und so halte auch ich ihn wohl für einen socialen Busssprediger im Stile Rousseaus, der auch einige Züge von Paul Louis Courier trägt, für einen Menschen von überragend geistiger Bedeutung, der der modernen Gesellschaft einige recht heilsame Derbheiten ins Gesicht gesagt hat, wage aber doch zugleich die Ketzerei zu behaupten, dass seine Kunstwerke ganz masslos überschätzt worden sind. Die Aufführung der „Wildente", mit der sich die „Litterarische Gesellschaft" ein wirkliches Verdienst erworben hat, verstärkte nur diesen längst gewonnenen Eindruck.

Ibsen ist der klassische Vertreter der analytischen Technik des Dramas. In den Dramen dieser Art ist alles Entscheidende vorher geschehen, es wird nur eine Verwicklung entwickelt, eine Spannung gelöst. Nicht im lebendigen Geschehen vollzieht sich der dramatische Prozess, sondern in Erzählung des Gewesenen. Bei dieser im Grunde französischen Technik fehlt es nicht an spannendem Interesse, wohl aber vermissen wir jene Unmittelbarkeit der Wirkung, die nur zu stande kommt, wenn wir das Entstehen des Konflikts mit erleben, ihn vor unseren Augen sich bilden sehen. Ibsen aber zwingt unseren Sinn immer wieder nach Vergangenem zurück, das er schrittweise „enthüllt", er nimmt den klärenden und sichtenden Verstand zu sehr in Anspruch, zu wenig das Gefühl. Eine impulsiv zu einer höheren Art des Daseins fortreissende dramatische Entwicklung werden wir in den Werken seiner Reife vergebens suchen.

Ibsen, der das Ideal der Adelsmenschen aufstellte, und Nietzsche, der den Übermenschen schuf, werden häufig neben einander genannt. Ich will hier nur einmal auf die künstlerischen Ideale der beiden Dichterphilosophen hinweisen. Lässt sich ein schärferer Gegensatz denken als das „Drama der Ideen" und die zu appolinisch-dionysischem Traum-Rausch fortreissende Kunst, wie sie Nietzsche der kranken Menschheit am Ende des 19. Jahrhunderts ersehnte? Hören wir, was Hans Sachs in Wagners Meistersingern, den Nietzsche aufruft, vom Dichter zu künden weiss:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
Dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgethan:
All' Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Ibsen ist der Gegenpol zu Nietzsches von der Zukunft erwartetem Drama. Er repräsentiert das Extrem einer dialektisch-didaktischen Dramatik, die notwendigerweise wieder in ihr Gegenteil, das lyrische Drama umschlagen muss. Sind wir nicht bereits auf dem Wege zu diesem Ziele? Ist nicht Hauptmanns „Versunkene Glocke" ein Schritt in das neue Reich der Kunst? Aber ich vergesse ja ganz, von der „Wildente" zu erzählen! Nun, die „Wildente" ist ein typisches Beispiel für Ibsens Kunst. Eine Enthüllung steht im Mittelpunkte des Dramas. Gregor Werle, der rechtschaffenheitsfiebernde Idealist deckt rücksichtslos die Lüge auf, die den Grund zu seines Freundes Ekdal Ehe bildete, und stürzt die Familie, die so zufrieden von Butterschnitten und Bier lebte, ins Unglück. Zuerst wird das Milieu bei Werles, dann das bei Ekdals mit scharfen Schlaglichtern gezeichnet. Dann rücken die beiden Lebenskreise zusammen und ergeben damit die Katastrophe.

Weniger aufdringlich als sonst predigt hier Ibsen seine Moral, aber er predigt sie doch. Es ist die Erkenntnis, dass aller Wahrheitsmut nichts frommt, wenn die, denen er zu gute kommen soll, nicht reif für die Wahrheit sind. „Nehmen sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, so nehmen sie ihm gleichzeitig das Glück." In diesen Worten des verständigen Relling liegt der Sinn des Stückes. Alles, was sonst noch von Symbolik hintergründlich im Stücke schlummert, überlasse ich gern unseren Ibsenkommentatoren.

Was die „Wildente" bedeutet, ist für das Stück ganz gleichgültig. Sie ist nur wichtig als das Opfer, das Hedwig als Beweis ihrer Liebe ihrem Vater bringen will. Ausser der eigentlichen giebt es noch zwei symbolische Wildenten: die Wildente als Symbol unserer angeschossenen und in den Schlamm getauchten Gesellschaft, oder im besonderen als das der Familie Ekdal. Viel näher aber scheint mir eine andere Tiersymbolik in dem Stücke zu liegen. Illustriert nicht der Kater des cand. theol. ganz vortrefflich die ganze katzenjämmerliche Stimmung des Stückes? Ein poetischer Katzenjammer war über den Dichter gekommen, als er seine „Wildente" schrieb: eine Art poetischer Beichte wie „Baumeister Solness" erstand ihm da, in der er sich mit der Offenherzigkeit, die nur ein wahrhaft grosser Geist sich abgewinnen kann, selbst persifliert. In diesem Sinne aufgefasst, wird das Stück immer eines der interessantesten Dokumente für Ibsens litterarische Entwickelung bleiben.

Der Dramatiker Ibsen kann uns keinen Kunstgenuss höchster Art bieten, aber als Dichter tragischer Einzelwirkung findet er oft tiefergreifende Töne. Der Tod Hedwigs ist an und für sich von starker tragischer Wirkung. Und doch stört auch hier wieder etwas Unorganisches. Die Katastrophe ergreift nicht, sie zerreisst unser Inneres. Wenn der letzte Akt an zahlreichen Stellen ein herzhaftes Lachen, das auch durch das Zischen übereifriger Ibsenfreunde nicht hinwegzuschaffen ist, hervorruft, so ist damit die Stimmung für einen tragischen Eindruck gründlich verdorben. Der letzte Akt, wie das ganze Stück, leidet an einer Überfracht an komischen Situationen, die den Gedanken nahe bringen, ob nicht der ganze Stoff viel besser in einer Komödie zur Darstellung gekommen wäre. Heyse hat ein ähnliches Problem als Schauspiel, Grillparzer mit dem sicheren Instinkt des Dramatikers als Lustspiel behandelt und uns damit eines unserer erfrischendsten komischen Bühnenwerke geschenkt. Ibsen mag jene mangelhafte Grundierung des tragischen Schlusses gefühlt haben, denn er bemüht sich des öfteren, uns gruselig zu machen. Wenn schon im zweiten Akte Franz Gina von der gefährlichen „Pistole" spricht, die doch noch einmal ein Unglück anrichten wird, so wissen wir ganz genau, was da kommt. Dieser Zug, der sich an verschiedenen Stellen bemerklich macht, zeigt, wie stark Ibsens Neigung zu der Art unserer Schicksalstragödie der Werner und Müllner ist.

Eine reinere Freude kann man an der meisterhaften Charakterisierung des Dichters haben. Gestalten wie Hjalmar, der Phraseur seichtester Ordnung, und der Wahrheitsfanatiker Gregor Werle, der bei nicht solventen Leuten seine ideale Forderung einkassieren will, haften fest in unserem Gedächtnis. Vielleicht gerade deshalb, weil Ibsen hier stark an die typisierende Charakteristik streift, wenn er dem einen als immer wiederholtes Leitmotiv das Suchen einer Lebensaufgabe, dem anderen das Eintreiben der idealen Forderung giebt. Noch unmittelbarer lebendig, als diese beiden, wirken Gestalten wie Frau Gina, der alte Werle und Leutnant Ekdal. Vielleicht die rührendste Gestalt, die Ibsen je geschaffen hat, ist Hedwig. Da öffnet sich uns ein Blick in die trotz aller Starrheit so weiche Seele des Dichters, der hier eine Mädchengestalt von einem unsagbar feinen Reiz geschaffen hat — eine Knospe gleichsam, die eben, als sie sich entfalten will, ein rauher Wintersturm hinwegfegt.

Die „Wildente" ist in diesem Winter an verschiedenen süddeutschen Hoftheatern zur Aufführung gekommen, aber nirgends hat sie einen ganzen Erfolg davongetragen. All die Schönheiten in der Charakterisierung können eben nicht entschädigen für jene Grundmängel, an denen das Stück leidet. Im Stadttheater zu Frankfurt a. M. hat sie sogar ein recht untragisches Lachen bis zum Schluss begleitet. Wer nicht so glücklich ist, das Publikum ohne weiteres souverän zu ignorieren, wird darin nur den Effekt der oben erwähnten komischen Tendenz der Situation erblicken. Unser Publikum hat das Stück respektvoller aufgenommen, ohne jedoch bei den himmelstürmenden Tiraden des armseligen Hjalmar völlig ernst zu bleiben. Der starke Beifall, mit dem es aufgenommen wurde, galt aber zum grossen Teil der ganz vortrefflichen Aufführung, die sich würdig an die Rosmersholm-Aufführung im vorigen Winter schloss. Herr Dr. Heine, der am Schluss der ersten Aufführung mehrfach und stürmisch hervorgerufen wurde, hatte das Stück mit einer Feinheit und Sorgfalt einstudiert, die ihm alle Ehre macht. Bei der Auf-

führung im Thaliatheater, wo die Aktanfänge durch die Rücksichtslosigkeit des Publikums fast ganz verloren gingen, war das scenische Arrangement der zum Atelier hergerichteten Dachkammer höchst stimmungsvoll, viel weniger wollte mir der rote Salon im Krystallpalast gefallen. Unangenehm wirkte bei dieser zweiten Aufführung auch die allzu leise Deklamation, besonders im ersten Akt. Hier ist auch der naturalistischen Schauspielkunst eine recht natürliche Grenze gezogen. — Unter den schauspielerischen Leistungen waren einige ganz hervorragende. A. Waldemar (Hjalmar) und Marie Wolff spielten mit ergreifender Echtheit und Schlichtheit der Empfindung. Die Hedwig spielte am ersten Abend Rosa Lenz mit schönem Gelingen, am zweiten Frl. Medelsky vom Hofburgtheater. Wir sind der litterarischen Gesellschaft zu grossem Dank verpflichtet, dass sie uns eine Künstlerin vom Range des Frl. Medelsky kennen lehrt. Ich habe selten eine so fein nuancierte und das Wesen des dargestellten Charakters so tief nachempfindende Darstellung gesehen wie diese. Prächtige Ibsensche Gestalten waren auch der Grosshändler Werle des Herrn Henze und der alte Ekdal des Herrn Ettenburg. Die Herren Müller und Seller spielten die beiden verbummelten Genies gleichfalls recht gut, des letzteren jämmerliche Katermiene, die hülflosen Bewegungen bei Tisch und die schliessliche Explosion wirkten geradezu zwerchfellerschütternd. Es war sehr bedauerlich, dass Herr M. Salzer, der uns als liebenswürdiger Recitator vor nicht langer Zeit Jung-Wien so treffend charakterisierte, so wenig seiner Rolle gerecht wurde. Vom Ernsten zum Lächerlichen ist wohl nur ein Schritt, nicht aber vom Recitator zum Schauspieler, und er wird, wenn er den Brettern, die die Welt bedeuten, treu bleiben will, noch viel, sehr viel lernen müssen. Ich kann ihm nur Frl. Jacob, die gleichfalls Anfängerin ist, namentlich in bezug auf Haltung und Handbewegung, als Muster empfehlen. Sie charakterisierte die angenehme, etwas leichte Witwe, die mit dem Kammerherrn Blindekuh spielt, recht treffend durch ein frisches Spiel, wobei sie durch eine hübsche Bühnenerscheinung nicht wenig unterstützt wurde.

Bücherbesprechungen.

Hermann Ritter, „Gedenkschrift zur 100. Geburtstagfeier Franz Schuberts". Bamberg, Verlag der Handelsdruckerei. Der nicht nur in Musikerkreisen wohlbekannte Würzburger Professor Hermann Ritter hat uns in diesem nicht ganz 30 Seiten zählenden, mit dem bekannten Schubertbilde Kriehubers geschmückten Werkchen ein schlichtes Bild von dem Leben und Streben unseres Tondichters gegeben. Der Stil ist so gewinnend, wie wir ihn aus den früheren Schriften des Verfassers (Viola alta, Ästhetik der Tonkunst, Über musikalische Erziehung usw.) gewohnt sind. Hochinteressant sind die etwa zehn Seiten umfassenden Auslassungen Ritters über die Bedeutung Schuberts, unter anderem der Hinweis auf die innige Freundschaft des romantischen Komponisten mit dem romantischen Maler Moritz v. Schwind. Schade, dass Schuberts persönliches Verhältnis zu anderen grossen Männern seinerzeit, wie Goethe, Beethoven, Grillparzer und Weber nicht näher berührt wird. Auch sollten bei der Charakterschilderung des gesellschaftsscheuen Tondichters die bezeichnenden Worte aus Beethovens Konversationsheften „Man spricht von Schubert viel, man sagt aber, er soll sich verstecken" füglich nicht vergessen werden. Sie zeigen, dass der bescheidene Schullehrersohn kein Salonheld war, vielleicht dass sich sonst manches in seinem Leben zum Besseren geändert hätte! Die Angabe der Liederzahl auf über 800 ist um 200 zu hoch gegriffen. — Doch das sind Kleinigkeiten, die bei einer etwa nötigen zweiten Auflage sehr leicht auszumerzen sind.

Dr. L. Wulff

Konzertaufführungen.

Berlin. Herr Wladimir v. Pachmann giebt am 26. d. Mts. in der Singakademie einen Chopin-Klavierabend.

Frankfurt. Freundlichste Beweise lebhafter Anteilnahme eines den Konzertsaal des Hochschen Konservatoriums bis auf den letzten Platz füllenden Publikums begleiteten den seitens der fünfzehnjährigen Pianistin Frieda Simonson unternommenen zweiten Schritt in die Öffentlichkeit. Schon als achtjährige war die junge Künstlerin auch in Deutschland als Wunderkind angestaunt worden. Inzwischen hatte sich ihres Talentes keine geringere als Frau Clara Schumann angenommen, nach deren Hinscheiden der geschätzte hiesige Klavierlehrer Herr Ernst Engesser sich die weitere Ausbildung des ihm anvertrauten Zöglings angelegen sein liess. Wie die Darbietungen bewiesen, ist die von den Lehrern ausgestreute Saat auf guten Boden gefallen, und es lassen sich hiernach mit einiger Sicherheit von dem dritten Stadium der Künstlerschaft der jungen Pianistin, der wohl in nicht ferner Zeit zu erreichenden Selbständigkeit, schöne und ausgereifte Früchte erwarten.

Hannover. Frl. Hedwig Bengen unternahm hier unlängst den ersten Schritt in die Öffentlichkeit vor dichtbesetztem Saale. Die Vortragsweise der Sängerin ist wohl am richtigsten mit „anmutig" charakterisiert, ihr Gesang steht in voller Harmonie mit ihrem Auftreten und ihrer Erscheinung. Die Stimme, ein Sopran von beschränkter Kraft, zeigt die grösste Tragfähigkeit und Ausgiebigkeit in der Höhe.

Karlsruhe. Der vierte Kammermusikabend der Herren v. Bose und Wassmann brachte eine interessante Suite für Violine und Pianoforte von J. Raff, die von den Herren Konzertgebern mit künstlerischem Geschmack durchgeführt wurde. Herr v. Bose spielte drei Solis für Klavier und zeigte sich in einem Menuett als Komponist.

Das VIII. Symphoniekonzert des Kaim-Orchesters in **München** brachte an Instrumentalstücken Beethovens Ouverture zu Egmont und die Faust-Symphonie (mit Tenorsolo und Chor) von Fr. Liszt. Zwischen denselben sang Herr Alois Burgstaller aus Bayreuth die Arie des Max im Freischütz mit grossem äusseren Erfolg.

Theater (Oper).

Im Leipziger Stadttheater wird zu Anfang April eine neue Operette „Der Hochstapler“, in Scene gehen, die von Arnold Hänseler und Max Möller verfasst ist und zu welcher der Kapellmeister an unserem Stadttheater, Gustav Meyer, die Musik geschrieben hat. Herr Meyer ist ein Schüler der Professoren Reinecke und Jadassohn am Leipziger Konservatorium und hat als Komponist, neben einiger Possen und Ballettmusik, vor allem durch seine Lieder reiche Erfolge erzielt. Sie sind im Verlage von Lienau (Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung in Berlin, erschienen und haben z. B. „Wohl hab' ich manche Blume“, „Das Lied von Lieb und Treu“, „Wenn eine Mutter betet“ usw., Anerkennung und weite Verbreitung gefunden. Über die neueste Komposition Meyers hören wir, dass die Musik sich von allem Banalen fernhalte und bestrebt sei, in bessere und musikalische Bahnen, als sie in letzter Zeit in der Operette üblich geworden sind, einzulenken. Das Libretto zum „Hochstapler“ ist mit grosser Sorgfalt gearbeitet, das Sujet ist modern, und da dem Buche die langjährige praktische Bühnenerfahrung Arnold Hänselers zu gute gekommen ist, so darf man auf die Erstaufführung als auf ein Ereignis im Reiche der leichtgeschürzten Muse gespannt sein.

Nürnberg. Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel“ erschien zum erstenmal in diesem Winter, und zwar, bis auf Herrn Bachmann, in notgedrungen neuer Besetzung, denn die mitwirkenden Damen von der vorigen Saison sind in alle Winde zerstreut. Die Aufführung stand der vorigen nicht viel nach. Das Geschwisterpaar hatte in Frl. v. Igo und Frl. Dima sehr wackere Vertreter. Die frische Stimme des Fräulein v. Igo ist für die jugendliche Rolle ganz besonders geeignet, und ihre bescheidene Ausgiebigkeit lässt gerade hier nichts vermissen. Frl. Dima war nicht nur stimmlich sehr gut disponiert, sondern zeigte auch ein so munteres, zwangloses Spiel, wie man es nach ihren sonstigen ernsten Rollen kaum vermutet hätte. Frl. Koller sang und spielte die Knusperhexe so temperamentvoll, wie man sie nicht oft sehen wird, und Frau Radig sang das Sand- und Taumännchen ebenfalls recht erfreulich. Weniger glücklich war Frau Meffert als Gertrud, sie kam mehrmals ins Schreien, und das unmotivierte Forcieren der Stimme war keineswegs angenehm zu hören. Herr Kapellmeister Prill dirigierte die Oper in vortrefflicher Weise.

Theater (Schauspiel).

Wiesbaden. Im Residenztheater konnte ein neues Schauspiel religiöser Tendenz freisinniger Anschauung in Gegenwart des noch unbekannten, aber sehr talentierten Dichters Rudolf Herzog nur einen bescheidenen Achtungserfolg erringen. Das Stück heisst Maria Esther und erinnert lebhaft an Uriel Acosta.

Paris. Das Komitee des Théâtre Français hat „Chatérine“, eine neue vieraktige Komödie von Henri Lavedan einstimmig zur Aufführung angenommen.

Personalien.

Die Frankfurter Zeitung schreibt: Mit welchem Rechte **Arno Hilf**, der Konzertmeister der Leipziger Gewandhauskonzerte, zu den hervorragenden Violinspielern unserer Zeit gezählt wird, konnte man hier erfahren, da er und seine Geige im neunten Sonntags-Konzert der Museumsgesellschaft zu Gast gebeten waren. Zwar die Geige erschien im Anfang, in Ernsts Fis moll Violinkonzert, Op. 23, als ein wohl wertvolles, aber doch leicht zu Verstimmungen neigendes Geschöpf, und dieser Umstand liess uns der Kunst Hilfs zunächst nicht ganz froh werden. Im zweiten Teile des Konzertes hatte sich die ihm zur linken Hand getraute kapriciöse Sängerin mehr auf ihre Pflicht besonnen, sie hielt in den Variationen Paganinis über das Thema aus der Rossinischen Opernarie „Di tanti palpiti" und in dem auf starken Beifall zugegebenen Adagio Stimmung, und nun konnte man sich mit ungetrübtem Behagen der noblen, flüssigen Vortragsweise des Künstlers, die im Adagio auch der nötigen Wärme nicht entbehrte, und ebenso der ausserordentlichen Behändigkeit erfreuen, mit denen er der verzwickten Paganinischen Kunststücke Meister wurde. Doppelgriffe und Triller im Flageolet, sowie sonstige heikle Scherze — alles lief glücklich ab und die schöne seelenvolle Kantilene in der Zugabe that noch wohler.

Unter Kapellmeister Wood in der „Queens Hall" zu London gelangte **Felix Draesekes** „Sinfonia tragica" zur Aufführung, und zwar in einem Konzert, in dem sonst nur Wagnersche Kompositionen zu Gehör kamen.

Wie man aus Gotha meldet, fand am 24. Februar die Feuerbestattung **Mitterwurzers** statt. Grube hielt eine Ansprache an die Trauerversammlung, welche aus etwa dreissig Personen bestand. Es wurden prachtvolle Kränze niedergelegt durch die Intendanten und das Hoftheaterpersonal.

Die in Brünn wohlbekannte und beliebte Sängerin Frl. **Jenny Pohlner** gedenkt aus dem Verbande des Theaters an der Wien wegen zu geringer Beschäftigung zu scheiden und sich wieder dem Opernfache zuzuwenden.

Die Hofschauspielerin Frau **Wiecke-Halberstadt** (Gattin des Kgl. Hofschauspielers in Weimar) ist vom Direktor Dr. Brahm nach zweimaligem Gastspiele für das „Deutsche Theater" in Berlin verpflichtet worden.

Professor **Woldemar Bargiel** ist in Berlin plötzlich am Herzschlag gestorben, ein Mann, der, wenn auch nicht bahnbrechend, so doch immerhin mitbestimmend im Berliner Musikleben gewirkt hat. Und das in zwei Eigenschaften, als ein Komponist, der sich freilich den modernen Strömungen gegenüber zurückhielt, und als Lehrer für Komposition an der Berliner Musikschule, die seinen künstlerischen Ernst und seine Gewissenhaftigkeit schwer vermissen wird. Bargiel war ein geborener Berliner (3. Oktober 1828), und nicht nur Sohn eines Musikers, sondern auch dem Kreise Robert Schumanns verwandtschaftlich verbunden. In den Bahnen dieses Meisters wandelte er auch zuerst und schuf Werke, die seinem Namen noch lange Ehre machen werden, die Ouverture zu Medea, ein Trio in Es dur u. a.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 27.

Die Redenden Künste

·CASPARI·

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C · W

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
Ostraallee 13.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin.
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Culmstr. 34, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuose
Dresden, Bosewitzerstr. 36
empf. sich zur Mitw. in Konz.

Emile Sauret
London, N.-W.
4 Loudoun Road.
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26 b.

Margarethe Petersen
Konzertsängerin. Mezzosopran.
Berlin W.,
Potsdamer Str. 122.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Siegfried Ochs
Dirigent
des Philharm. Chors.
Berlin W., Potsdamerstr. 118 c.
Sprechstunde
nur von 3—4 Uhr Vorm.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran
München, Gabelsbergerstr. 22.

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG.

Johanna Dietz
Konzert- u. Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Schweizerstr. 1.
Konz.-Vertr.: Südd. Konzertdirektion, München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Oststrasse 7, II,
Neues Repertoirstück
Konzert von Jules J. Major.

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. 1.

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-Sängerin.
Frankfurt a. M., Eysseneckstr. 4, II.
Vertreter: H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Dorra
Spezialiehrer für Gesang.
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie.
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. — Repertoir aller modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kleiststrasse 6 III.

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle),
[illegible]strasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
144, longue rue d'Argile.

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule.
Berlin W.,
Elssholzstrasse 6 II
am Botanischen Garten.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Dörrienstr. 13.

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin.
Braunschweig,
Leopoldstrasse 26.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 5.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN.

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. 12, I.

Dr. Hugo Riemann
Professor an der Universität.
[illegible]
[illegible]
Leipzig
Thomasiusstr. 6, III.

Louise Ottermann
(Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden-A., [illegible] 20.
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Leibnizstrasse 9, III.

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Nürnbergerstrasse 46.

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Pforzheim
Schulberg.

Luise Geller
Mezzosopran (Oper,
Konzert und Oratorien)
Magdeburg, Holzkestr. 7
Konz.-Vertr.: Eugen Stern,
[illegible] Magdeburger Str. 7.

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode **G. W. Teschner,** Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Harfenist im Theater
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible] 3 pt.
Harfen sind stets leihweise zu haben.

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse 7.

Anna Stephan
[illegible]
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 16.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt- und Mezzosopran.
Konzert-Vertr.: H. Wolff,
Berlin W. [illegible]
Frankfurt a. M., Eimmerweg 12, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 19, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr Marka Pauli
Konzertsängerin
— Magdeburg —
Augustastrasse 21.

Johannes Cotta
Hofschauspieler
erteilt dramatischen und
Deklamations-Unterricht.
Altenburg S. A.
Querstr. 21.

Frau Dr Paula Gierke,
Alt- Lieder- und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 42 c Gartenhaus III
[illegible]

Amélie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
[illegible] **Weimar,**
Grunstedterstr. 21
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Lilli Marsala
Sopran. Konzert- u. Oratoriensängerin. Gesanglehrerin.
Berlin W.,
Bülowstrasse 30 [illegible]

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin.
[illegible]

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran).
Wiesbaden.
[illegible]

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97. — Heft 27.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 30 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. (2820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1075.

Inhalts-Verzeichnis.

Abonnements-Einladung!

Mit der vorliegenden Nummer beginnt das dritte Quartal unserer Zeitschrift, wozu wir unsere Leser höflichst zur rechtzeitigen Erneuerung des Abonnements einladen. Die musikalischen Ereignisse dieses Sommers (**Tonkünstlerversammlung in Mannheim, Bayreuther Festspiele** u. s. w.) werden in unserer Zeitschrift die gleiche gebührende und eingehende Würdigung finden, wie im Vorjahre. In der Hoffnung, dass zu den alten Freunden und Gönnern der „Redenden Künste" auch neue hinzukommen werden, verbleiben

in Hochachtung

Die Redaktion und der Verlag der
„Redenden Künste".

Zur gefl. Kenntnisnahme!

* * * *

Unsere Geschäftsräume befinden sich von heute ab

Goethestrasse 6 (Haus Riquet & Co.),

gegenüber dem Neuen Theater.

In Hochachtung

Leipzig, 1. April 1897.

Redaktion und Verlag der
„Redenden Künste".

Constantin Wilds Verlag,
Leipzig und Baden-Baden.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

VIII. Prüfung am Königlichen Konservatorium. Auch die zweite Prüfung für Kammermusik und Sologesang brachte dasselbe günstige Resultat wie die frühere Prüfung am 23. Februar. Fräulein Hermine Ricke aus Cassel und die Herren Max Oeweis aus Halle a. S., Hermann Petsch aus Leipzig, Otto Knötzsch aus Zörbig (Preussen), Alfred Leisering aus Leipzig eröffneten den Abend mit dem Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (Op. 16 Es dur) von L. van Beethoven und erzielten damit einen vollen Erfolg. Das Quintett — bekannter als Streichquartett — stellt hohe Ansprüche an den Pianisten und bietet den Bläsern eine dankbare Aufgabe. Fräulein Ricke war allen Anforderungen gewachsen und behielt auch stets Fühlung mit ihren Partnern. Als Ensemblevortrag war die nächste Nummer die beste Leistung des Abends: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 25 D dur) von Jul. Klengel, vorgetragen von den Herren Max Wünsche aus Plauen i. V., Hans Neumann aus Dresden und Rudolf Krasselt aus Baden-Baden. Das klangschöne, wenn auch nicht überaus originelle Werk steckt voll von Schwierigkeiten und erfordert ein vollständig geistiges Aufgehen in dem Stück. Die Wiedergabe war durch die genannte hervorragend. Vor allem belebte ein Temperament und feuriger Schwung jeden Satz, und gegenseitiges Anpassen und Fühlen verhalfen dem Trio zu einer tadellosen Interpretation, die denn auch von dem sichtlich begeisterten Publikum auf das herzlichste belohnt wurde. Ebenbürtig mit dieser Leistung war der Vortrag der Sonate für Pianoforte und Violine (Op. 8 F dur) von Ed. Grieg. Vor allem hinterliess Herr Neumann, der auch hierin mitwirkte, einen tiefgehenden Eindruck durch seinen gesunden, kräftigen Ton, tadellose, sichere Technik und durch sein feinfühlendes, musikalisches Empfinden. Aber auch sein Partner, Herr Carl Schlatter aus Mannheim, setzte seine ganze Kraft ein, den hohen Anforderungen gerecht zu werden, und befriedigte in allen Teilen vollkommen. Das vielgespielte Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 70 Es dur) von Beethoven beschloss den Abend. Die Ausführenden, Fräulein Evelyn Gossling aus Bedford, Herr Heinrich Claus aus L.-Reudnitz und Herr Krasselt, schienen anfänglich nicht gut disponiert zu sein, entledigten sich aber dann in bester Weise ihrer schönen Aufgabe und wurden durch lebhaften Beifall ausgezeichnet. Den vokalen Teil vertraten die Damen Elsbeth Portaszewicz aus Leipzig und Anna Hartung aus Leipzig. Das Beste bot jedenfalls letztere Dame, die sich schon bei der diesjährigen Schubertfeier (30. Januar) solistisch auszeichnete. Zum Teil traten die damals erwähnten Mängel wieder zu Tage, aber der Vortrag hat vor allem an Wärme und künstlerischer Abtönung gewonnen, und das vielversprechende Talent berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Fräulein Hartung hatte sich gewählt (von Frl. Gertrud Förstel aus Leipzig geschmackvoll und decent begleitet) „Ruhe, Süssliebchen“ von J. Brahms, „Du bist wie eine Blume“ von R. Schumann und „Suleika“ von Mendelssohn Bartholdy. Auch die Stimme von Fräulein Portaszewicz ist sorgfältig geschult, nur hat die Dame noch kleine Fehler, die hoffentlich bald beseitigt werden. Vor allem eine sehr mangelhafte Vokalisation, dann einen sehr nüchternen Vortrag und eine zu grosse Ängstlichkeit beeinträchtigen die sowieso kleine Stimme sehr. Gründliches Studium thut dringend

[illegible] Th. Nestmann.

12. Prüfung am Königl. Konservatorium. [illegible] reich erschienenen Publikum. Th. Nestmann.

Frühjahrs-Konzert des „Leipziger Männerchores". [illegible]

hatte auf allen Flügeln vollen Sieg zu verzeichnen. Wenn man bedenkt, was es für enorme Mühe kostet, einem Dilettantenchor eine solche vollendete Textaussprache [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible] Devise trägt das stolze Banner der Sängerschar

Im Segen der Zeit [illegible]
Deutscher Männerchor [illegible] Th. Nestmann.

Letztes Philharmonisches Konzert des Winderstein-Orchesters. „Ende gut, alles gut!“ Das letzte Konzert einer neuen Konzertvereinigung, [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Dienstagskonzert des Riedel-Vereins in der Thomaskirche (3. März). [illegible]

Konzert von Karl Scheidemantel unter Mitwirkung des Pianisten Ernst Kronke ([illegible] 21. März). [illegible]

Herr [illegible] findet für die Schilderung des [illegible] stets den richtigen und wirksamen Ausdruck, dagegen weniger [illegible] [illegible] Kräfte [illegible] und die matte [illegible] Konzertes [illegible] Herr [illegible] Unterschied in der Interpretation [illegible] werden.

[illegible] wurde der Sänger von dem bekannten Dresdener Pianisten Kronke und zwar [illegible]. In der Rhapsodie hongroise Nr. 12 und Rhapsodie [illegible] zeigte Herr Kronke gute Technik, aber weniger gute Auffassung. — Das Konzert war sehr besucht, das Publikum dankte dem beliebten Sänger und seinem ständigen Begleiter lebhaft.

[illegible] Mo[illegible]

Neues Theater. [illegible] März. Lohengrin. Als [illegible] ein [illegible] Meistersinger von der Carl Rosa Oper in London am hiesigen Stadttheater ein zu Engagement [illegible] Jahren [illegible] kurzer Zeit dem [illegible]

[illegible]

Neues Theater. [illegible] März. „Die Walküre“. [illegible] zweiten und letzten Gastrolle [illegible] in Wagners gewaltigem Tondrama „Die Walküre“. [illegible]

[illegible] werden, während im zweiten zu einer abgerundeten Leistung noch manches fehlte. Wenn

der Künstler auf diesem Wege fortschreitet, ist wohl begründete Aussicht vorhanden, anzunehmen, dass er bald zu unseren besten Wagnersängern zählen werde und berufen sei, in diesen Rollen das Erbe Meister Schelpers, des immer mehr zum Bassbuffofache Neigenden, am Leipziger Stadttheater anzutreten. Dass die Tageskritik von den offenkundigen bedeutsamen Fortschritten des Herrn Schütz in dieser Partie mit einer einzigen Ausnahme nichts bemerkt hat, muss Wunder nehmen. Ein freundliches Wort des Lobes und der Aufmunterung sind für den strebenden Künstler doch immerhin erspriesslicher, als schulmeisterliche mythologische Betrachtungen über die beiden Wotansraben „Hugin“ und „Munin“

Robert West.

Bernhard Stavenhagen.

Biographische Skizze von Robert West.

„Stavenhagen ist das letzte grosse Vermächtnis des Grossmeisters Liszt an seine Kunst.“ So schrieb einst Otto Lessmann über Franz Liszts bedeutendsten Schüler, den genialen Pianisten Bernhard Stavenhagen, dessen künstlerische Persönlichkeit sich nunmehr auch als Dirigent im vorteilhaftesten Lichte gezeigt hat, d. i. seit etwa anderthalb Jahren, während derer er als erster Hofkapellmeister an einer Kunststätte ersten Ranges, dem Weimarer Hoftheater, thätig ist. Ein Lebensbild des Dirigenten Stavenhagen muss sich somit fast vollständig mit demjenigen des Pianisten gleichen Namens decken. Weiss dieser seltene und äusserst leistungsfähige Künstler doch zur Zeit sogar beides zu vereinigen und neben seiner anspruchsvollen kapellmeisterlichen Thätigkeit seinen Kunstreisen als Pianist auch weiterhin noch zu obliegen.

Bernhard Stavenhagen ist ein Greizer Kind. Er wurde am 24. November des Jahres 1862 geboren. Schon frühzeitig machte sich die bedeutende musikalische Begabung des Knaben bemerkbar, dessen Eltern Verständnis genug besassen, die reichen Gaben eines schönen Talentes, die in dem Kinde schlummerten, durch eine gediegene und vielseitige Erziehung gross zu ziehen und zu wecken. Den ersten Musikunterricht erteilte der Stadtkantor dem Knaben. Der Erfolg und die Fortschritte waren derartig, dass sich der Vater Stavenhagens schon bald entschloss, den Knaben ohne weiteres sich ganz der Musik widmen zu lassen. Mit elf Jahren bezog der jugendliche Kunstjünger daher bereits die Theodor Kullaksche „Neue Akademie der Tonkunst“ in Berlin, um dieselbe ein Jahr später mit der „Königlichen Hochschule“ daselbst zu vertauschen, der er eine ganze Reihe von Jahren als eifriger und wohlbeflissener Schüler angehörte. Wohlweislich vollendete Stavenhagen zuvor seine allgemeine wissenschaftliche Bildung, bis er, im Alter von 16 Jahren, unter Professor Rudorffs Leitung sein Hauptinteresse und seine ganze jugendfrische Arbeitskraft auf das Klavierspiel verlegte. Theoretischen Unterricht erteilte ihm der als Kompositionslehrer rühmlichst bekannte Friedrich Kiel. Einen glänzenden Beweis der schönen Früchte, welche dieses emsige Studium zeitigte, sehen wir in dem Umstand, dass Stavenhagen bereits im Alter von 18 Jahren den grossen Mendelssohnpreis für ausübende Tonkunst errang. Der Winter des Jahres 1882 brachte für den kaum 20jährigen das wichtige Ereignis des ersten Schrittes in die Öffentlichkeit. Er fand bei Publikum und Presse rückhaltlose Anerkennung. Mit seltener Einstimmigkeit bezeichneten ihn schon nach diesem ersten Auftreten die sämtlichen Berliner Kritiken als einen besonderen Liebling der Musen. Sein zwei Jahre später nach rastlosen weiteren Studien abermals in Berlin erfolgtes Auftreten erregte wiederum das Aufsehen der musikalischen Kreise und der Kritik, die den jugendlichen Künstler als zu dem Höchsten berufen erklärte.

Der bescheidenen Natur Stavenhagens genügte aber an dem bisher Geleisteten noch nicht, wohl wissend, was ihm zur Erlangung einer wahrhaft künstlerischen Weihe

noch fehle, begab er sich im Sommer 1885 zu Franz Liszt nach Weimar. Bis zu dem im Sommer 1886 zu Bayreuth erfolgten Tode des Altmeisters erfreute sich Stavenhagen seiner besonderen Gunst, er war neben Siloti und Friedheim einer von Liszts Lieblingsschülern. Unter seiner Anleitung erklomm er alsbald den höchsten Gipfel auch technischer Vervollkommnung. Wohl erkannte der Meister des Schülers herrliches Talent; er wählte ihn alsbald zu seinem ständigen Begleiter auf seinen Kunstreisen nach Rom, Budapest, London, und allerorten errangen Meister und Schüler neben einander schier unerhörte Erfolge. Liszt selber äusserte sich einst in Freundeskreisen über Stavenhagen: „Der wird einst mein geistiges Erbe antreten!“ Soweit Stavenhagens Lehrjahre! —

Nach des Meisters Tode begann für den jugendlichen Pianisten nunmehr die schöne goldene Zeit der Wanderjahre. Nicht nur das deutsche Vaterland, allen voran die Reichshauptstadt Berlin, auch der grösste Teil des Auslandes, Österreich, Russland, England u. s. w. waren Zeugen der künstlerischen Triumphe Bernhard Stavenhagens. Der berückende Zauber, die hinreissende Gewalt seines Spieles, die glänzende, nie versagende Technik erwarben ihm die Herzen aller Hörer im Fluge. Besonders rühmte man ihn weit und breit als unübertrefflichen Mozart-Interpreten. Seine unaufhörlichen Konzertreisen führten den Künstler im Jahre 1894 auch nach Amerika, woselbst er überall in den Vereinigten Staaten grossartige Erfolge zu verzeichnen hatte und in keiner Beziehung hinter anderen gastierenden Kunstgrössen zurückstand. Im April 1895 kehrte Stavenhagen von dieser anstrengenden Tournee nach Europa zurück. Seine Reisen nach England wiederholen sich mit grosser Regelmässigkeit alljährlich während 3—4 Wochen. Er ist dort ein immer wieder gern gesehener Gast.

Bernhard Stavenhagen.

Eine besondere Auszeichnung für Stavenhagen war es des weiteren, im vergangenen Jahre zu dem Elitekonzert im Hause des deutschen Botschafters gelegentlich der Krö-

nungsfeierlichkeiten nach Moskau berufen zu werden. Der Künstler fand auch hier die ungeteilte Bewunderung und den Beifall dieses „Parterres von Fürsten".

Bereits im Jahre 1894 war die erste Hofkapellmeisterstelle in Weimar durch den Rücktritt des bejahrten Dr. Eduard Lassen frei geworden. Einem längst gehegten Wunsche folgend, bewarb sich Stavenhagen schon von Amerika aus um die Nachfolgerschaft auf diesen Posten. Bei seiner Rückkehr nach Weimar im Sommer des folgenden Jahres bewilligte ihm die Intendanz ein zweimaliges Probedirigieren. Da sowohl der „Lohengrin", wie die „Hochzeit des Figaro" unter seiner Leitung einen ausgezeichneten künstlerischen Eindruck hinterliessen, wurde er alsbald aus der grossen Zahl der Bewerber erkoren, den Posten eines ersten Kapellmeisters am Weimarischen Hoftheater zu bekleiden. Dass nunmehr die pianistische Laufbahn des Künstlers hinter seiner kapellmeisterlichen Thätigkeit etwas zurücktreten musste, ist wohl selbstverständlich.

Stavenhagens Thätigkeit als Orchesterleiter und Befähigung zum Dirigenten zeigte sich alsbald im vorteilhaftesten Lichte. Seit dem Abgange von Richard Strauss hatten die Kapellmeister unaufhörlich gewechselt. Dr. Beier, Reznicek, Krzyzanowski, D'Albert kamen und gingen schnell nacheinander, die Weimarische Oper drohte ein wenig in Verfall zu geraten unter dem stets wechselnden Regime. Zur rechten Zeit erstand da in Bernhard Stavenhagen ein Mann, dessen energischem und zielbewusstem Eingreifen es schnell gelang, ein frisch pulsierendes Leben in die Weimarer Opernverhältnisse zu bringen. Eine wesentliche und bedeutsame Neuerung traf Stavenhagen mit der Vertiefung und dem teilweisen Ausbau des Orchesters in drei Terassen oder Stufen, wodurch die Klangwirkung dynamisch geregelt und besonders dem Blech viel von seiner aufdringlichen Schärfe genommen wurde. Dem Repertoire wandte der neue Kapellmeister die grösste Aufmerksamkeit zu; während der anderthalb Jahre seines Weimarer Engagements brachte er bis jetzt sechs Novitäten heraus: Zöllners „Überfall", „Djamileh" von Bizet, „Bajazzo" von Leoncavallo, „Der Meermann" von Sommer, Scharwenkas „Mataswintha" und „Lakmé" von Delibes, eine für die dortigen Verhältnisse gewiss stattliche Zahl. Die Neueinstudierung des „Nibelungenringes" ist das nächste Ziel, welches sich der thatkräftige Dirigent gesteckt hat; die „Walküre" erlebte in dieser Saison bereits sechs strichlose Aufführungen, in der allernächsten Zeit erfolgt die Aufführung des in Weimar überhaupt noch nicht gegebenen „Siegfried", während „Rheingold" und „Götterdämmerung" für den Herbst in Aussicht genommen sind. Besonderes Interesse hat Herr Stavenhagen aber auch den Abonnementskonzerten der Grossherzoglichen Hofkapelle zugewandt; ein Blick auf die Programme derselben belehrt uns darüber, dass „alt" und „neu" hier gleichermassen Berücksichtigung finden, während unter den Solisten der Konzerte Namen, wie Pablo de Sarasate, nichts Ungewöhnliches sind. Aber nicht nur der administrative Teil der Weimarischen Hofkapellenverhältnisse ist bei Stavenhagen in den denkbar besten Händen, auch in der ausübenden Praxis des Dirigenten hat er sich trotz der erst kurzen Dauer seiner Kapellmeister-Laufbahn schon vielfach Lorbeeren gepflückt. Stavenhagen gehört nicht zu den Pultvirtuosen, seine frische impulsive Art zu dirigieren hat etwas Titanisches an sich, man sieht es förmlich, wie in diesem Dirigenten sich jede Faser regt und mit fortgerissen wird, wie oft sogar seine Individualität bis über das Mass des künstlerisch Zulässigen hinaus geht. Die zwingende Gewalt Stavenhagens über sein Orchester ist offenkundig, in seinen Adern rollt echtes Dirigentenblut. Schwung und Temperament zeichnen jeden seiner Vorträge aus. Die hie und da erwünschte Mässigung und Selbstzucht wird er sich zweifelsohne mit der Zeit noch aneignen. Dem Klavierspiel widmet Stavenhagen nunmehr naturgemäss eine weit geringere Zeit, doch benutzt er seinen Urlaub alljährlich zu einer mehrwöchentlichen Kunstreise durch England.

Auch als Komponist hat sich Stavenhagen mehrfach mit Erfolg versucht. An Kompositionen sind zwei Hefte Lieder, zwei Hefte Klavierstücke und ein Klavier-Konzert bei Ries & Erler in Berlin von ihm erschienen. Von seinen Künstlern und Untergebenen wird der neue Weimarer Hofkapellmeister, der ein reich talentiertes Mitglied der dortigen Hofbühne, die Sängerin Agnes Denis vor einigen Jahren als Gattin heimführte, bewundert und geliebt. Und das mit Recht! Ist doch kaum eine sympathischere

Persönlichkeit, wie die Bernhard Stavenhagens denkbar! Energisch und zielbewusst in seinem Wesen, weiss er in persönlichem Umgang mit Jedermann gewinnende Liebenswürdigkeit mit echt weltmännischem Schliff zu verbinden. Die schönste Eigenschaft aber, die dieser bedeutsame Künstler sein eigen nennt, ist seine Bescheidenheit. Sie sichert ihm die Sympathien eines jeden als Künstler und als Mensch.

Der Gesangsarzt und etwas über das Gesundsingen.

Eine Streitschrift gegen Herrn Dr. Bottermund in Dresden und Herrn Dr. Avellis in Frankfurt a. M. — Von George Armin.

Man sei versichert, dass etwas Ansteckendes in der Luft sich befindet, und man habe acht, dass man nicht angesteckt werde. Seit einem Jahre versucht man von ärztlicher Seite, da sich in Sachen der Gesangeskunst die moderne Wissenschaft ebenso tappend unwissend wie ohnmächtig bewiesen, wenigstens hygienisch den Gesanglehrern und Sängern beizukommen. Dr. Avellis in Frankfurt a. M. und Dr. Bottermund in Dresden lieferten flink einige hinfällige Behauptungen, die in ihrem wissenschaftlichen Gewande Musikrecensenten verleitet haben, lobende und lächerliche Worte über diese Behauptungen auszustossen. Der „Kunstgesang", eine neue Zeitschrift für Berufssänger, benutzte diese schöne Gelegenheit und schrieb, als man ihn auf eine Anpreisung des Bottermundschen Pamphlets vom „Dresdner Anzeiger" aufmerksam machte:

„Der Verlag der Broschüre von Dr. W. Bottermund „Die Singstimme und ihre krankhaften Störungen" benutzt zehn Urteile der Presse, um dadurch das Büchlein zu empfehlen. Der „Dresdener Anzeiger" vom 26. April 1896 hatte geschrieben: „„Diese kleine verdienstvolle (!) Abhandlung sollte jeder Sänger und namentlich jeder Gesanglehrer studieren. Bottermunds Büchlein ist ein notwendiges Supplement zu der ausgezeichneten „Allgemeinen Gesangschule" von August Iffert."" Wenn ein neues Buch „ausgezeichnet" ist, ist es auch vollständig und bedarf nicht sofort eines „notwendigen" Supplements. Sollte die nach dem „Dresdener Anzeiger" „ausgezeichnete" Gesangschule von Iffert es durchaus nötig haben, durch Bottermunds Büchlein über krankhafte Störungen der Stimme supplementiert zu werden, so erweckt das die Vermutung, dass die Gesangschule krankhafte Störungen veranlasst. Es war also diese Empfehlung des Bottermundschen Büchleins ein sehr bedenklicher Tadel für Herrn Iffert."

Fassen wir zunächst die Frage ins Auge: Was will der Gesangsarzt? Ich wähle diese Bezeichnung, da die Bestrebungen obiger Ärzte unter diesem Titel sich in die entsetzliche Welt der Sänger Eingang verschaffen wollen. „Schutz den Stimmwerkzeugen" ist Avellis Antwort. Schon das. Aber hat man nun gehofft — von beiden Ärzten —, dass sie in einer allgemein verständlichen Form auf der einen Seite die so äusserst verschiedenen Ursachen der Sängerleiden klarlegen, auf deren anderen Seite die natürliche Heilung angeben und aus beiden Lösungen zu einer Prophylaxis uns raten, so sieht man sich arg getäuscht. Mit einer geradezu erstaunlichen Naivität wird von diesen Herren über Gesang bez. Tonbildung gesprochen, dass man ganz verwirrt um sich schaut. Aber gerade mit dieser dilettantenhaften Äusserung über Gesang ist zugleich das ganze Ziel dieser Bestrebungen gerichtet, und es soll nun unsere Aufgabe sein, die Unmöglichkeit nachzuweisen, dass neben dem Gesanglehrer der Wissenschaftler sein Handwerk betreiben kann. Diese Beweisführung ist uns sehr leicht gemacht, indem die Schriften beider Ärzte, die sich nur in der Quantität der Blätter unterscheiden, fast Zeile für Zeile den ganzen grossen Irrtum zeigen, in dem beide Verfasser sich bis zur heutigen Stunde befinden. Der gebildete Sänger oder Gesanglehrer, der zufällig diese Zeilen liest, möge aber durch diese Kritik die Hoffnung gewinnen, dass die Wahrheit über

eine Hygiene der Stimmen zufällig nicht so weit liegt und dass in dem diametralen Wege, der hier angegeben, ein anderes Heil zu finden ist, als wie es die oberflächlichen Worte obiger Autoren zu versprechen scheinen.

Nehmen wir die Schrift Bottermunds zur Hand „Die Singstimme und ihre krankhaften Störungen, allgemein verständliche Abhandlung für Sänger und Gesanglehrer", und beginnen wir, so weit unsere Geduld reicht, mit der Widerlegung der wichtigsten Irrtümer. Bereits der erste Satz dieses Pamphlets zeigt eine erhebliche Lücke in der Logik des Verfassers.

„Der Gesang ist eine Kunst, keine Wissenschaft, und kaum wird je ein Sänger dadurch besser singen lernen, dass er sich mit den anatomischen Verhältnissen und physiologischen Gesetzen des menschlichen Instruments vertraut."

Wenn dies eine Wahrheit ist, so ist es barer Unsinn, wenn nun der Verfasser die Hälfte seines Buches mit Erklärung anatomischer und längst bekannter physiologischer Gesetze ausfüllt, wobei er die überzeugende Sprache eines wohl akkreditierten Gesangsmeisters führt — zu seinem Schaden, wie wir gleich sehen werden. Dass übrigens der Gesang keine Wissenschaft sein soll, ist wohl ein Irrtum. Man muss nur die Wissenschaft zunächst in des Wortes tiefster Bedeutung und dann auch als Kunst und nicht als Handwerk auffassen und man wird einsehen, dass allerdings nur von Wissenschaft die Rede sein kann, wenn sie uns ins praktische Können einführt. Eine Wissenschaft im Singen existiert nun theoretisch erst seit wenigen Jahren, praktisch seit über einem Jahrhundert. Denn jeder bedeutende Gesangspädagoge weiss ganz genau, nach welchen — physiologischen Gesetzen sich das Singenlernen gestaltet und hat auch, tiefere Bildung vorausgesetzt, gründliche Kenntnisse von den anatomischen Verhältnissen der Stimme, wie wohl diese Kenntnis von sehr untergeordneter Bedeutung ist. Spricht man also von einer Wissenschaft im Singen, so möge man versichert sein, dass diese nur in dem praktischen, allerdings sehr schwierigen Wissen und Können des Singens beruhen kann und somit eine sehr hohe Wissenschaft ist, von der der Arzt, vor allem der specialistische von heute kaum eine gesunde Vorstellung gewinnen kann — er müsste denn selber sich dem mühsamen Studium einer rationellen Stimmbildung hingeben.

Wiewohl also nach Bottermund die Wissenschaft von Anatomie und Physiologie für den Sänger gar keinen Nutzen bringt, handelt der erste Teil seines Schriftchens nur von diesen Gegenständen. Es war ganz selbstverständlich, dass er sich in Ermangelung eigener Erfahrung das Beste von Merkel holte und nach flüchtigem Durchsehen schlechter Gesangschulen sich der dort gebrauchten Ausdrücke bediente. Und nun beginnt das Entsetzliche. Man lese z. B. folgende Stelle:

„Unter **Register** versteht man verschiedene Klangarten der menschlichen Stimme, welche durch bestimmte (!) Schwingungsarten der Stimmbänder in Verbindung mit bestimmten (!) Resonanzverhältnissen entstehen. (!) Leider (!) herrscht in der Beziehung der einzelnen Register keine Einheitlichkeit bei den verschiedenen Autoren, insonderheit wird Falsett und Fistelstimme oft fälschlich promiscue gebraucht. (!) **Ich unterscheide** (!), zwei Hauptregister, die Bruststimme und die Fistelstimme, zwischen beiden liegt die Mittelstimme oder das Falsett (!!)."

Wie man sieht, ist der Verfasser krampfhaft bemüht, sich als Autorität im Gesange aufzuwerfen. Denn nunmehr weiss der tappende Sänger ganz genau, an wen er sich, sobald es sich um seine Brust- oder Fistelstimme handelt, rasch zu wenden hat. Armer Mann! Dabei diese so klare Definition von dem Wort „Register"! Herr Dr. Bottermund muss an sehr trüben Quellen gesessen haben, dass er sich selbst als Quelle hergiebt. Ich empfehle ihm, falls er wirklich Lust verspürt, Aufklärung über Register, Falsett usw. zu suchen, meine Abhandlung „Über die Bedeutung des Falsettos" (s. „Red. Künste", III. Jahrgang, 16, 17, 19) zu studieren. Vielleicht wird er dann inne, welchen Frevel er gethan, als er folgende haarsträubenden Sätze hat drucken lassen:

„Die verschiedenen Resonanzverhältnisse — nicht die Bildung — der einzelnen Register lassen sich aus verschiedenen Formationen des Ansatzrohres erklären. Durch Tiefstellung des Kehlkopfes (!) ist beim Brustregister das Ansatzrohr verlängert, der Kehldeckel ist dabei mehr nach hinten gesenkt (!) usw. Bei der Fistelstimme ist der

Kehlkopf, nahe dem Zungenbein fixiert, das Ansatzrohr ist also verkürzt, der Mund ist weiter geöffnet, das Gaumensegel gehoben und das Zäpfchen eingezogen, die hinteren Gaumenbögen sind dabei straff gespannt und der Mittellinie genähert."

Damit aber selbst der Laie verstehen lerne, welch ein beispielloser Unsinn sich unter diesen gedrückten Sätzen verbirgt, sei kurz folgendes gesagt. Um bestimmte Funktionen der inneren Organe durch das Auge festzustellen, muss der Sänger Töne hervorbringen, die in ihrer gepressten Haltung und im flachen Erklingen ebenso schädlich als wertlos sind. Runde, voluminöse, gesunde Töne lassen sich, da sie nur mühelos dem halbgeöffneten Munde entströmen, nur durch das Ohr erkennen. Sobald der Handwerker mit dem Spiegel diesen Ton, d. h. die innere Funktion dieses Tones beobachten will, tritt an dessen Stelle der unästhetische, ungesunde und ruinierende Ton, d. h. eine falsche Funktion der Organe ein. Beobachtet nun Bottermund, dass z. B. bei der Fistelstimme — übrigens ein ebenso willkürlicher wie gänzlich falscher Ausdruck — das Gaumensegel gehoben, das Zäpfchen eingezogen, die hinteren Gaumenbogen straff gespannt sind, so muss, nach dieser Manipulation gearbeitet, der ganze innere Organismus steif und gespannt werden. Die Kehle muss, da sie statt einer losen, lockeren Haltung, in Rückwirkung ebenfalls steif und krampfhaft sich gestaltet, je nach der innewohnenden Kraft des Sängers früh oder spät zum Singen untauglich, krankhaft werden, sie wird durch obige unsinnig mechanische Anordnung in eine unnatürliche Lage gerückt, dadurch angestrengt und zum Ruin gebracht. Und diesen direkt schädlichen Weg giebt ein Arzt an, der sich als Heilkünstler, als Gesangsarzt ausgiebt und von der Presse, so dem „Dresdener Anzeiger", warm empfohlen wird. Tiefer können wir in unseren Gesangszuständen nicht sinken — —

Eine so falsche Auffassung über den ersten aller Grundsätze lässt notwendig nicht auf eine Lücke oder mehrere Lücken schliessen, sondern es muss hiernach, da die technische Kunst des Gesanges ein wohlgeordnetes Gebäude und durch Müller-Brunow wie Charles Lunn kein zufälliges Gepröckel mehr ist, auch jeder andere, noch so kleine Satz ein Irrtum sein. So Bottermunds kindliche Ansicht über die Resonanz der Nase, seine Empfehlung der Stockhausen'schen Schule und die Anpreisung von Muskelübungen des Ansatzrohres, durch welch letztere „Schönheit der Klangfarbe und des Timbres, Grösse und Resonanz des Tones, edle Vokalisation und deutliche Aussprache" erlangt werden kann. Hoffentlich hat Herr Dr. Bottermund die Muskeln seines Ansatzrohres so gedrillt, vor allem seine Fistelstimme nach obiger Weise so zurechtgesetzt, dass er den Beweis für all diese schönen Resultate öffentlich nicht schuldig bleiben kann. Denn man muss wohl oder übel doch nach all diesen steifen und festen Behauptungen annehmen, dass Herr Dr. Bottermund sich der Gesangskunst hingegeben. Den Schluss des ersten Teiles dieses Pamphlets bildet eine hinfällige Behauptung über die Widerstandsfähigkeit des Gesangsorganismus bei katarrhalischen Reizungen. An diese knüpft sich dann noch eine sehr nüchterne Äusserung über Ekstase. — — — — (Fortsetzung folgt.)

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried".

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Aber der Auftritt lässt uns noch nicht los: wir müssen noch mehr fragen. Denn es machen sich gegen die bis hierher gegebene Erklärung auch sofort Bedenken geltend, die sie zwar nicht als schlechthin unmöglich, aber doch als sehr unwahrscheinlich hinstellen. Vor allem: wenn es Wotan so sehr darauf ankam, Mime das Schwertschmieden zu lehren, warum sagt er ihm das anzuwendende Verfahren nicht gleich geradezu? Weshalb versteift er sich darauf, dass Mime es ihm abfragen soll, und gefährdet dadurch nicht bloss den Zweck seines Besuches, sondern verliert ihn auch schliesslich? Und

warum der wunderliche Umweg, den Ring von Mime erlangen zu wollen? Warum nicht gleich von Siegfried? Denn da Wotan ganz genau weiss, dass dieser es schliesslich ist, der das zur Rückeroberung des Ringes benötigte Schwert zu stande bringt, so hätte dieser Weg auch noch den Vorteil gehabt, dass Wotan nicht den Vorwurf auf sich geladen hätte, zur Ermordung Fafners Beihülfe leisten zu wollen, welcher zunächst rein moralische Vorwurf sofort zu einer strafrechtlich verfolgbaren Handlung (§ 49 des Reichsstrafgesetzbuches) geworden wäre, wenn Mime wirklich nach Wotans Anweisung das Schwert entweder selbst geschmiedet hätte, oder es von Siegfried hätte schmieden lassen.

Man könnte es der gewöhnlichen Betrachtung — Bayreuth natürlich immer ausgenommen — nochmals nicht verdenken, wenn sie diese Fragen für ebensoviel Einwände nähme und in der Meinung, dass wir hier nicht weiter könnten, umkehrte. Wohin aber würden wir da zurückkommen? Doch niemals wieder bis zu dem weihevoll unthätigen Zuschauer des Bayreuthertums, sondern nur bis zu dem mittels des Schwertes dem Mime zum Ringe verhelfen wollenden Versucher. Ist dieses neue Stück Wotan aber, wie wir gesehen haben, unabweisbar, so ist es für sich allein auch unhaltbar, und der nächste Schritt darüber hinaus führt uns sofort wieder vor die soeben aufgeworfenen Fragen. Da ist denn, wo wir weder zurück noch stehen bleiben können, kein anderer Rat als: weiter! Und wirklich, fassen wir die uns umringenden Fragen nur recht scharf ins Auge, so findet sich unter ihnen wenigstens eine mit einer Fortsetzung des Weges, die sich sehr bald als der Ausweg zu der Höhe erweisen wird, von der wir endlich den vollen Überblick über den Charakter des Wanderers erlangen werden. Dieser Ausweg liegt in der Frage, weshalb sich Wotan nicht von Siegfried selbst den Ring geben lassen will? Wotan weiss ja doch, dass Siegfried das Schwert schmieden und natürlich damit auch Fafner erlegen wird. Konnte er sich dem in die Welt Ziehenden nicht als älterer Held zugesellen, wie einst schon dem Siegmund? Eine Gelegenheit, dem jungen Sausewind einen Dienst zu erweisen und sich dafür von ihm den Ring zu erbitten, würde Wotan wohl herbeizuführen gewusst haben. Warum also lässt er diese Möglichkeit unbenutzt? Ich antworte: weil es gerade seine Absicht ist, Siegfried zu vermeiden. Dieser ist Wotans wandelndes böses Gewissen, die lebendige Erinnerung an das, was er seinen Eltern gethan hat. Wie wenig sich der ehemalige Wälse trotz aller Wandererstimmung innerlich noch mit dieser That abgefunden hat, wie er ihr kaum in seinen Gedanken ins Gesicht zu sehen wagt, zeigt der leise den Inhalt seiner Rede wie vor sich selbst versteckende Ton der Worte: „Und das doch das liebste ihm lebt"

Mit dieser Erkenntnis beginnen sich uns die Wandererrätsel endgültig zu entschleiern. Zunächst natürlich die des ersten Auftrittes. Wotan nimmt den Weg zum Ring durch Mime, weil er den geraden Weg durch Siegfried nicht über sich gewinnen kann. Und eben daher erklärt sich die merkwürdige Art, wie er bei Mime eindringt. Ehe er dem Zwerge das Geheimnis mitteilt, muss er ihn erst prüfen, ob er auch Witz genug haben werde, nach vollbrachter That dem Siegfried das Kleinod abzulocken. Wenn nun dieser in der Meinung, seinem Pfleger überreich zu lohnen, den grossen Goldhaufen zurückliesse und mit dem unscheinbaren Ringlein am Finger, „als des Tages Zeugen", davonstürmte, dann wäre ja Wotan aus dem Regen in die Traufe gekommen. Beides aber, die Prüfung Mimes und der hilfreiche Schmiedespruch, vereinigen sich in der Wissenswette. Wenn Mime die richtige Frage stellt, wird er beweisen, dass er der Mann ist, eine Gelegenheit zu seinen Gunsten zu lenken, was für gewöhnlich nicht die Sache solcher Gelehrsamkeitskrämer ist, wie Mime einen vorstellt. Die Wette ist ausserdem eine Form, die dem Weisheitsdünkel Mimes schmeichelt und dem Misstrauischen erlaubt, die bedenkliche Frage auf die unverfänglichste Art, im Rahmen einer rein theoretischen Ergötzung, zu thun. Dass freilich der Albe sich in einer alle Berechnungen Wotans täuschenden und selbst sein äusserstes Entgegenkommen zu schanden machenden Weise benahm und durchaus nicht merkte, wie nahe ihm das Schwert gelegt war, das ihm Siegfrieds willigste, selbst durch den Ring sich bewährende Dankbarkeit gesichert hätte, das freilich war, wenn selbst für den Gott vorauszusehen, doch sicherlich auch erst durch die That zu erproben.

Noch ein sehr wichtiger Punkt, der letzte zur Rechtfertigung von Wotans Plan.

wäre zu überlegen: die moralische und, wenn Mime Wotans Anerbieten angenommen hätte, auch die juristische Anklage der Beihülfe zu Fafners Ermordung. Dass Wotan nichts selbst oder durch andere thun oder unterstützen darf, was geeignet wäre, dem Fafner den als Baulohn gezahlten Ring wieder zu entreissen, haben wir schon gesehen. Dieser Satz band selbst den übermächtigen Herrn der Welt so unverrückbar fest, dass er, um neben ihm vorbei noch einen Weg zu dem Ringe zu erfahren, zur Erda hinabstieg, dass er sich an das wahnwitzige Unternehmen der Schaffung des freien Helden machte, und dass der Nachweis, dass dieses sein Geschöpf gleichwohl gegen jenes unverletzliche Bestandstück der geltenden Weltordnung verstosse, eine Hauptursache seines Zusammenbruches vor Fricka bildete. Und diese Erfahrung sollte für Wotan vergeblich gewesen sein, da wir doch sahen, dass alles andere, was noch für ihn aus diesem Zusammenbruche folgte, ihn sogar von der Gier nach dem Golde geheilt hat? Und ist nicht die Rechtslage bezüglich Fafners wieder genau so, wie am Anfange des zweiten Aufzuges der „Walküre"? Dort der vermeintlich freie Held mit dem ihm in die Hände gespielten Schwert, hier der wirklich freie, den Wotan durch sein Schwert sofort wieder in einen unfreien und von ihm von Fafner zurückzuhaltenden verwandeln würde? Und, um unsere Verwunderung voll zu machen, wird nicht Wotan von Alberich an alle diese Dinge erinnert und antwortet er ihm nicht mit einer Seelenruhe, als ob er noch nie ein Wässerchen getrübt hätte oder zu trüben fürchtete? — Leider muss ich es mir mit Rücksicht auf den Raum versagen, auf diese einzigartige Rechtsfrage, die einen der schönsten Abschnitte einer Abhandlung „Wagner als Jurist" bilden würde, hier näher einzugehen. Das Ergebnis würde sein, dass, wenn Mime selbst Wotans Anerbieten angenommen und Siegfried mit einem nach Wotans Rate geschmiedeten Schwerte Fafner getötet hätte, Wotan doch von aller Beihülfe zu dieser That freizusprechen wäre. —

Mit Wotans Erscheinen bei Mime beginnen auch die übrigen Mächte der beiden früheren Dramen und Wotans dort verübte Thaten in sein ferneres Schicksal einzugreifen und neben der bereits erlangten Heilung von der Goldgier noch weiter umgestaltend auf sein Inneres einzuwirken. Als erster Siegfried. Der Umstand, dass Siegfried in seiner Ungeduld auf dem Punkte steht, sich selbst das Schwert zu schmieden und sich von Mime zu Fafner führen zu lassen, bildet die Gefahr für Wotans Ringerwerbungsplan. Nachdem Wotan 18 Jahre oder wie alt wir Siegfried schätzen wollen, die Welt durchzogen hat, um am liebsten von einem ihm gleichgültigen Dinge den einzigen Rat, den er sucht, zu erfahren, zwingt ihn sein Schicksal jetzt an die Orte, die seine Thaten bergen, die er zwar durch seine Raben vermutlich immer hat beobachten lassen, die er selbst aber doch immer gemieden hat. Von Fafners Höhle, wo Alberich, der Mann des Fluches, Wache hält, erzählen es die Walküren, von Mimes Höhle wissen wir ja auch den Grund. Wenn Wotan nicht gleich zu Fafner eilt, sondern erst zu Mime, so erhält er erstens dadurch eine doppelte Möglichkeit, den Ring zu erlangen, und zweitens kann er dem Mime, mit dem er nie etwas gehabt hat, mit vollster Gemütsruhe entgegentreten. Wie sehr ihn jedoch auch so noch dieser Besuch ergreift, zeigen die Wanderermotive, vor allem der Blick, den er wenigstens an dem Orte, wo sein Liebstes lebt, rastlos umherschweifen lässt, da er ihm selbst noch nicht ins Auge zu schauen wagt. Und noch einen anderen Gedanken verrät uns, wenn wir aufmerksam zuhören, der von Wotan vorgetragene Preis der Göttermacht: „Den Haft der Welt hält in der Hand, wer den Speer führt, den Wotans Faust umspannt." Also konnte das auch noch jemand anders sein, als Wotan? Und wer? Doch nicht der von ihm einst gesegnete Niblungensohn, der die Welt mittels des Ringes beherrschen würde. Bleibt also nur Siegfried. Aber der Vorsatz, ihm die Welt zu vererben und dadurch das an seinen Eltern begangene Verbrechen zu sühnen, ruht noch namenlos und wie in weiter Ferne in Wotans Seele. Kein Siegfriedmotiv begleitet dieses mehrdeutige „wer". Viel zu sicher fühlt er sich dazu noch in seinem vom Walhallmotiv uns geschilderten Dasein und nicht einmal um seinen Plan der Ringgewinnung scheint ihm zu bangen. Lachend verlässt er die Höhle und hat noch Übermut genug, dem lichtscheuen Alben in einem Sonnengaukelspiel einen spöttischen Abschiedsgruss zu senden. Unmittelbar darauf kehrt Siegfried zurück und schafft sich aus eigener Not ohne Eines Hülfe selbst

sein Schwert, für das er mithin auch niemandem, weder Mime noch Wotan Dank schulden wird.

Nicht mehr im gemächlichen Wandererschritte, sondern daher sprengend auf seinem lichten Rosse und begleitet von dem Motive der Götternot langt Wotan vor Neidhöhle an. So floh vor dem eigenwillig übermächtigen Ringjäger einst die Walküre, wie er jetzt im Dienste des Ringes vor Siegfried, der mit der eignen, neugewonnenen Waffe gleichfalls nach demselben Orte unterwegs ist. Den innern Kampf, den Wotan der Entschluss gekostet haben muss, dem Manne gegenüber zu treten, dem er einst den Ring raubte, ihn rauben durfte, wenn er ihn den Rheintöchtern wiedergeben wollte, ihr aber raubte, um des Unseligsten fluchfertige, furchtbare That sich selbst zu fürstlichem Tande taugen zu lassen, diesen Kampf zu schauen hat uns der Dichter erspart. Dass und wie ihn Wotan ausgekämpft hat, zeigt die hohe überlegene Ruhe, mit der er im allgemeinen dem leidenschaftlich erregten Alberich begegnet. Nur als dieser ihn schonungslos an den Ringraub erinnert und einen neuen gleichen Betrug, durch Siegfried ins Werk gesetzt, wittert, wallt das alte Zornmotiv aus der „Walküre" in ihm auf. Die neue Heiligung hat ihn also noch nicht bis auf den Grund seines Wesens durchdrungen, immerhin aber schon tief genug, dass er des Siegfried, der sie ihm auferlegt hat, in einem von reiner Freude erfüllten Motive als des Helden gedenkt, der allein ihm frommen könne. Das Motiv ist dem begeisterten Ausbruche Siegfrieds „aus dem Wald fort in die Welt zieh'n" entnommen. Wotan scheint hinter einem Felsblock gelauscht zu haben, bis Siegfried damit in den Wald gestürmt war. Den Plan übrigens, nach welchem Wotan bei Alberich verfährt, erkennen wir nun wohl als genau denselben, wie bei Mime, nur ohne die für diesen nöthigen pedantischen Formen. Sowie Fafner, dem doppelten Zureden nachgebend, den Ring an Alberich ausgeliefert hätte, hätte ihn Wotan sich von diesem mit des Speeres Spitze zurückerbeten. Im einzelnen sind einige zweideutige Wendungen Wotans bemerkenswert: „zu schauen kam ich, nicht zu schaffen", wo der dazu erklingende 2. Teil des Wanderermotivs zwar ein Schaffen im Sinne eigensüchtiger Willensbejahung verneint, wo aber der zur ersten Zeile rastlos hin- und hergehende Wandrerblick ebenso jedes „einschläfernde" . . „Behagen" ablehnt, das einst auch Wagner seinem lieben Hans v. Wolzogen sogar öffentlich in den „Bayreuther Blättern" (Wagner, Ges. Schriften, Bd. X, (1. Aufl.), S. 370) zu verweisen für nötig fand. Gleichwohl hat dieser „Pfleger des Erbes" — lucus a non lucendo — aus dieser in seinem schlafmützigsten Sinne missverstandenen blossen Überleitungsredensart den Bayreuther Wanderer gemacht. Die gleiche vorsichtige Auslegung verlangt der Satz: „ausser dir begehrt er, d. i. Mime, einzig das Gut." Freilich will auch Wotan als dritter noch den Ring haben, nur nicht im Sinne des Begehrens der beiden Nibelungen. Allein auch dieser Plan scheitert an Fafners zähem Leder. Mit dem Gedanken an den kommenden Helden jagt Wotan davon, nicht ganz mehr so ruhig, wie als er Mime verliess. Zwar der Heldengedanke ertönt noch in reiner Schöne, aber das ihm sich anschliessende Schwertmotiv erklingt verzerrt. Mit einem bitteren Gefühl gedenkt Wotan der nicht von ihm geratenen Waffe und der von ihr zu vollbringenden That, die in diesem Sinne zu verhindern der Zweck seiner Besuche bei Mime und Fafner war. Und alsbald naht auch Siegfried und macht sich zum Herrn des Ringes, ohne dafür irgend Einem Dank zu schulden, als nur sich selbst.

(Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Goethes Faust auf dem Leipziger Stadttheater.

Mysterium in zwei Tagewerken, eingerichtet von Otto Devrient, Aufführung am 19 und 20 März 1897.) Besprochen von Dr Karl Zeiss.

Bei der Aufführung des ganzen Faust am Stadttheater stand das Gretchen Frl. Laues, die hier die Rolle zum erstenmal spielte, im Mittelpunkte des Interesses. Unsere Tagespresse, die nunmehr fast ausnahmslos in dem Engagement Frl. Laues einen bedeutenden Gewinn für unser Stadttheater erblickt und das grosse Talent der Künstlerin völlig anerkennt, hat dem neuen Gretchen allerhand Schönes über gelungene Einzelheiten nachgerühmt, die Darstellung aber doch als Ganzes genommen abgelehnt. Ich weiss sehr wohl, dass Frl. Laues Gretchendarstellung nicht frei von Mängeln war, glaube aber, dass diese gerade in Einzelheiten der Ausführung und nicht in der Gesamtauffassung liegen. Die Gestalt Gretchens hat sich seit langem tief in die Phantasie des Volkes eingeprägt und sich mehr und mehr zu einem Idealbild geläutert. Alles was das Volk als den Zauber seiner Mädchen und Frauengestalten empfand oder doch zu empfinden wünschte, wurde auf sie übertragen, und so sind auch Züge hinzugekommen, die der Goetheschen Frauengestalt gänzlich fremd sind. Die Gestalt war uns so lieb geworden, dass wir sie gerne gänzlich ohne „Schuld" gesehen hätten. Ein unschuldiges, engelgleiches Wesen suchte man denn auch in der schauspielerischen Darstellung trotz des schliesslichen Falles durch ein an rührenden Zügen überreiches, sittsam zurückhaltendes Spiel überzeugend zu machen. So bekam das Gretchen zugleich einen rührselig sentimentalen Anstrich, und leidenschaftsheisse Worte Goethes, wie diese

> Mein Busen drängt
> Sich nach ihm hin.
> Ach, dürft' ich fassen
> Und halten ihn
> Und küssen ihn,
> So wie ich wollt',
> An seinen Küssen
> Vergehen sollt'!

stehen oft in seltsamem Widerspruch zu dem Spiel der Darstellerin. Ich habe verschiedene Gretchen gesehen, die die Rolle ganz in dieser Richtung auffassten. Ob schuldig oder nicht, ob moralisch oder unmoralisch, ist aber für den Dichter, und vor allem für Goethe, höchst gleichgültig, die Schönheit des Gretchencharakters wird davon gar nicht berührt. Das einzig Richtige scheint mir hier Kreyssig (Vorlesungen über Goethes Faust, 1890, S. 102 ff gesagt zu haben: „Schon jene paradiesisch ideale, auf völliger Unbekanntschaft mit dem Bösen ruhende Unschuld, mit deren Heiligenschein man Gretchen zu umgeben pflegt, hält vor der genauen Betrachtung nicht Stich. Wohl entgegnet die liebe Einfalt auf Mephistos Frage „nach ihrem Herzen" recht naiv „Was meint der Herr damit?" Aber dass sie diese Frage nicht verstanden, glaube, wer Lust hat und wer den Faust nicht gelesen. Es ist ja dasselbe Gretchen, die einst am Brunnen so frisch voran zu sein pflegte, wenn es mit scharfen Zungen über arme, gefallene Mädchen herging, die dann das „Schwarze noch schwärzte" und mit ihrer Tugend so schön sich wusste. Dasselbe Gretchen, deren schnippische, sitten- und tugendreiche Antwort auf Fausts ersten, unverschämten Antrag mit voller Sachkenntnis erteilt wurde, wie sie selbst es nachher ausdrücklich bestätigt. Demnach spricht Gretchen von Anfang an so, wie es sich von der Freundin des tugendhaften Lieschen und der „zum Kuppler-

und Ziegeunerwesen auserlesenen“ Frau Marthe nicht anders erwarten lässt, zumal ihr überdies Mephisto über den „Galan“ sehr reinen Wein eingeschenkt hat. Sie macht sich eigentlich keinen Augenblick eine Illusion über die Natur ihres Verhältnisses zu Faust. Man denkt sich einmal die entscheidende Verabredung „Ich liess' dir gern heut' Nacht den Riegel offen“ usw., aus den Zauberklängen der Goetheschen Verse in die Prosa der Umgangssprache übersetzt und frage sich aufrichtig, ob nicht in jeder Dorfgeschichte das Interesse für die Heldin einen schweren Stand gegen diese Scene haben würde. Wohlgemerkt! Faust weiss sehr schön von „ewiger Liebe“ zu phantasieren, „deren Ende Verzweiflung sein würde“, aber er findet sich nicht „genötigt, auch nur ein Wörtchen oder einen Gedanken über das Verhältnis einfliessen zu lassen, in welches er diese „Ewigkeit“ zu den Bedingungen des zeitlichen Lebens zu setzen gedenkt. Und — er hat das auch gar nicht nötig, denn er hat es eben mit einem, wenn auch noch so reich ausgestatteten Naturwesen zu thun, welches die Natur ebensowohl in ihrer Beschränktheit als in ihrer Güte vertritt und, von den geistig sittlichen Gewalten der Gesellschaft nur oberflächlich berührt, dem ersten Ansturm des durch die Sinne mächtig unterstützten Gefühls unterliegt. . . Gretchen wird durch alle diese gewiss sehr natürlichen und immerhin verzeihlichen Dinge mit nichten unliebenswürdig, denn es ruht auf ihr der Zauber der Schönheit, der Naturfrische und der gutherzigsten, grenzenlosen, jeder Berechnung fremden Hingebung.

Frl. Laue hat in der Hauptsache den Charakter so aufgefasst und uns zwar nicht den vermeintlichen Typus des deutschen Weibes, jene oben charakterisierte konventionelle Gretchenauffassung gegeben, ist aber durch die Vertiefung der sinnlich leidenschaftlichen Züge und durch ein realistisches Spiel dem Gretchen Goethes weit gerechter geworden. Die Liebesscenen spielte sie meisterhaft, und ich bin sicher, dass sie hier Frl. Rudolfi, die frühere Darstellerin der Rolle, die gewiss auch ein sehr gutes Gretchen ist*), noch übertrifft. Auch in der Wahnsinnsscene fand Frl. Laue ergreifende, echt tragische Töne. Nur störte in ihrer Darstellung eine gewisse Ungleichheit zwischen den ersten und letzten Scenen, es kann der Rolle nur zum Vorteil gereichen, wenn die Künstlerin auch in den ersten Scenen einen etwas kräftigeren Ton — es wird nicht leicht sein, hier die rechte Grenze zu finden — anschlägt und sich in den späteren von Übertreibungen fern hält. Der grässliche Schrei z. B. in der Scene vor dem Dom war direkt stimmungswidrig.

So richtig also im Grunde die Besetzung der Gretchenrolle durch Frl. Laue ist, so ist es doch eine andere Frage, ob es sehr verständig ist, Frl. Rudolfi so in den Hintergrund treten zu lassen. Ihre vollendete Darstellung der Helena im zweiten Teil legte von neuem den Gedanken nahe, dass es ein unverzeihlicher Fehler wäre, die Künstlerin durch einen Mangel an Beschäftigung zum Gehen zu bewegen. Wir können sehr gut die beiden Künstlerinnen neben einander brauchen, zumal äussere Erscheinung wie schauspielerische Begabung ihnen verschiedene Rollenfächer zuweisen. Frl. Rudolfi verfügt nicht über jene Art der Erscheinung, die der Franzose so treffend mit souplesse bezeichnet und die Darstellung fortreissender Liebesleidenschaft ist nicht ihre eigentliche Domäne, dafür vermag sie aber Affekte des Zornes, der Rache oder das Gefühl tiefster sittlicher Entrüstung — man erinnere sich nur ihrer trefflichen Bauernfrau aus Abach in Wildenbruchs „Kaiser Heinrich“ — überaus treffend zu charakterisieren. Alles, auch das volle schöne Organ prädestiniert sie zur Heroine grossen Stils, und es müsste eine Freude sein, sie einmal als Chriemhilde oder Medea zu sehen. Ihre Helena war eine Erscheinung von plastischer Schönheit und Hoheit mit einem recht passenden schmerzlich-resignierten Zug, und auch in der Deklamation kam jenes griechische Mass voll zum Ausdruck.

Die übrigen Rollen des Stückes sind ja genugsam bekannt, vor allem Herrn Tägersche sympathischer, aber immer noch wenig sattelfester Faust. Von den schlechteren

*) Ich befinde mich hier in völliger Übereinstimmung mit der in dieser Frage von Dr. Schwenter ausgesprochenen Ansicht (siehe Jahrgang II, Heft 23 dieser Zeitschrift). Die dort bei den Worten „Mich überläuft's“ vermisste Realistik der Darstellung gelang Frl. Laue ganz vortrefflich.

Darstellungen möchte ich hier nur Frl. Lauterbachs entsetzliche Karikatur der Marthe als besonders verfehlt festnageln. Sonst noch ein Wort über den Gesamtcharakter der Darstellung und die Devrientsche Bühnenbearbeitung.

Die Bühnen in München und Köln, die den ganzen Faust in letzter Zeit zur Darstellung brachten, haben Monate lang zur Vorbereitung gebraucht. Bei uns war ja die Vorstellung keine eigentliche Neueinstudierung, aber doch, da diese Kraftleistung unseres Theaters alle Jahre nur einmal geschieht, nicht viel davon unterschieden. Da machte sich denn an allen Ecken und Enden die Hast der Vorbereitung bemerklich.

haben die Teile in ihrer Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.

Das geistige Band, d. h. hier die Stimmung kam nur selten rein zum Ausdruck. Dazu war alles noch zu unsicher und der Souffleur war in angestrengtester Thätigkeit. Verschiedene Scenen wurden durch ein unglaubliches Gepolter hinter der Bühne gestört, auch die Volksscenen waren vielfach zu lärmend. Das „Nordens jugendliche Blüten und des Ostens blumenreiche Kraft" hätte man doch durch etwas vorteilhaftere Gestalten illustrieren können. Nur nebenbei sei bemerkt, dass das Bild des Erdgeistes immer noch die bekannten neuralgischen Gesichtsverzerrungen zeigt, es könnte nun doch einmal aufgebügelt werden.

An manchen Mängeln der Inscenierung trägt auch die Devrientsche Bearbeitung selbst Schuld, an der ich nie rechtes Gefallen finden konnte. Sie mag, namentlich für den zweiten Teil, manchen Vorteil bieten, sie zerstört aber nicht selten den feinen Reiz intimer Scenen. Unsere Regie hält sich ja schon lange nicht mehr vollständig an die Einrichtung Devrients und führt z. B. das Zimmer Gretchens wieder ein. Warum entschliesst man sich nicht, hier völlig konsequent durchzugehen und für den ersten Teil eine eigene Bearbeitung herzustellen? Herr Oberregisseur Adler wäre ganz der Mann dazu. Dann könnte man ruhig das störende und völlig wirkungslose Vorspiel auf dem Theater wieder weglassen und zugleich die Lassensche Musik, die im ersten Teil meist nur stört, über Bord werfen.

Die Devrientsche Mysterienbühne mit ihrem Neben- und Übereinander hat mir zu viel theatralisch-Aufgebautes, zuviel Spielkastenmanier. Die Scene vor dem Thor wirkt hier ganz unanschaulich und verliert das meiste von ihrem Reiz. Die Scene im Dom ist auf die Strasse verlegt und hat dadurch ebenfalls gewonnen.

Was den zweiten Teil betrifft, so sollte man ihn am besten gänzlich von der Bühne fernhalten. Menschlich ergreifend wird die Handlung erst in dem wundervollen fünften Akt, wenn die Sorge (von Frl. Weigel wirkungsvoll dargestellt) dem alternden Faust naht. Vorher sehen wir nur Bilder panoramaartig vor unseren Augen vorbeiziehen, hören tiefsinnige Spekulationen, bei denen wir aber kühl bis ans Herz hinan bleiben. Ich denke: „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch." Von wundervoller Wirkung, das sei gerne anerkannt, war die Apotheose am Schluss, die uns ein grandioses Bild des mittelalterlichen Katholizismus enthüllt. Nur vernünftelnde Unkünstler können hier von Tapezierkunst reden, wo Musik, Malerei und Poesie zu einem herrlichen Dreiklang sich vereinigen. Dass ein Teil des Opernpersonals mit herangezogen war, gereichte — ich erinnere nur an Schelpers schauspielerisch und gesanglich gleich trefflichen Lynceus — der Darstellung nur zum Vorteil.

Den Faust des zweiten Teils spielte Herr Geidner, der „star" unserer Nachbarstadt Halle. Die nicht gerade schwere Rolle liess jedoch, wie früher, Grösse der geistigen Auffassung vermissen, das rein Deklamatorische gelang recht gut.

Nach alledem kann von einem befriedigenden Gesamteindruck nicht die Rede sein. Herrn Borcherdt, der neben der Darstellung des Mephisto, den er derb-satirisch auffasste und mit Sicherheit und Ausdauer ganz leidlich durchführte, auch noch die Regie innehatte, kann dabei kaum ein Vorwurf treffen. Dieser richtet sich gegen die ungenügende Vorbereitung und die Devrientsche Bearbeitung selbst. Es wäre bedeutend verdienstvoller, den ersten Teil häufiger und sorgfältiger vorbereitet zu geben und für den zweiten lieber die anderen Bühnenwerke Goethes, vor allem „Egmont" und „Iphigenie" wieder aufnehmen.

Das Karlsruher Schauspiel.

Von Wilhelm Harder

(Schluss.)

Dass der Pflege des klassischen Dramas die gebührende Aufmerksamkeit zugewandt wird, darf an einem Hoftheater wohl für selbstverständlich gelten. Unter unserer heutigen Schauspielleitung ist besonders das Shakespeare-Lustspiel, das vorher mehr als billig in den Hintergrund getreten war, wieder in sein Recht eingesetzt worden, auch kamen die Königsdramen zum ersten Male vollständig zur Aufführung. Das Repertoire der Karlsruher Bühne hat unter der gegenwärtigen Leitung zwanzig Shakespeare-Dramen gebracht, also nahezu alle, die überhaupt für bühnenfähig gelten.

Noch eine dritte Seite des Karlsruher Schauspielrepertoires hat Anspruch auf Beachtung, und diese betrifft die nachklassischen Dichter von grösserer litterarischer Bedeutung. Unser raschlebiges Theaterwesen geht über manches wertvolle Werk hinweg, dessen Bühnenwirkung noch keineswegs erschöpft ist. Das Theaterpublikum ist im allgemeinen viel konservativer, als man gewöhnlich annimmt, und wenn es auch mit gutem Rechte den Anspruch erhebt, mit allen neuen Erscheinungen bekannt gemacht zu werden, so sieht es gar nicht ungern ab und zu Stücke wieder, die schon frühere Generationen von Theaterbesuchern erfreut haben, ohne zu den unwandelbaren und ewig frischen Schöpfungen der Grössten von den Grossen unserer Bühnenlitteratur zu gehören. Sorgfältig vorbereitet und würdig inszeniert, haben Gutzkows „Urbild des Tartüffe“, Hebbels „Judith“, Halms „Sohn der Wildnis“ und andere Stücke des älteren Repertoires auch unserem heutigen Publikum ein entschiedenes Interesse abgewonnen. Sie trugen immerhin zur mannigfaltigeren Ausgestaltung und zum litterarischen Charakter des Spielplans bei. Besonders in novitätenarmen Jahren lohnen sich solche Neueinstudierungen immer. Der grösste der nachklassischen Poeten, Grillparzer, ist eigentlich erst jetzt in Karlsruhe zur Geltung gelangt. Devrient hatte sich auf ganz vereinzelte Vorstellungen der „Sappho“ und „Medea“ beschränkt und seine siebzehnjährige Wirksamkeit in Karlsruhe brachte alles in allem fünf Grillparzer-Abende! Heute gehören die ganze Trilogie vom „Goldenen Vliess“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ und „König Ottokar“ dem Spielplan an, während „Esther“ in Vorbereitung und „Die Jüdin von Toledo“ in Aussicht genommen ist.

So zeigt das Karlsruher Schauspielrepertoire das deutliche Bestreben, der Produktion der Gegenwart einen breiteren Raum als früher zu gewähren und ein Spiegelbild der Zeit zu geben, während in der Pflege des klassischen Dramas an die besten Traditionen der hiesigen Bühne angeknüpft und gleichzeitig aus der älteren nachklassischen Bühnenlitteratur Deutschlands manches bedeutende Werk wieder eingeführt wird.

Was die Personalverhältnisse betrifft, so besitzt das Karlsruher Hoftheater einen festen Stamm tüchtiger schauspielerischer Kräfte, der grossenteils unter Putlitz gebildet und unter der jetzigen Leitung durch eine Anzahl glücklicher Neuengagements ergänzt worden. Einige Fragen, von denen als die wichtigste uns die erscheint, ob die Darstellerin der jugendlichen tragischen Rollen noch völlig in ihre grossen Aufgaben hineinwachsen wird, müssen durch die Erfahrung entschieden werden. Die Regie wird vorzugsweise durch Herrn Direktor Hanke korrekt und geschmackvoll ausgeübt. Herr Regisseur Lange, der einzige Künstler der Hofbühne, der noch die Devrientsche Tradition repräsentiert, ist leider durch langdauernde Krankheit schon seit einiger Zeit seiner Thätigkeit entzogen, entschieden erfolgreich hat sich dagegen der dramaturgische Sekretär Dr. Kilian, der ausserhalb Karlsruhes, namentlich durch vortreffliche theatergeschichtliche Arbeiten bekannt geworden ist, in die Regieführung hineingearbeitet. Ein unbefangener Beurteiler muss zugestehen, dass im Karlsruher Schauspiel ein kräftiges künstlerisches Leben pulsiert, das sich in einer zielbewussten Zusammenstellung des Repertoires und in dem Streben nach Einheitlichkeit der Vorstellungen legen wir besonderes Gewicht. Es ist selbst der grössten Bühne nur ausnahmsweise möglich, Vorstellungen mit lauter guten Einzelleistungen herauszubringen, aber was immer erreicht werden

kann, ist, dass die Leistungen auf einen Ton gestimmt sind. Das Schlimmste an den Schauspielaufführungen unserer meisten Bühnen ist die Stillosigkeit: man begnügt sich an nur zu vielen Orten mit einem äusserlich „glatten" Verlaufe der Vorstellung, statt auch auf die innere Übereinstimmung der Leistungen, auf das Ensemble in höherem als rein mechanischem Sinne zu achten. Es ist nicht nötig und auch nicht wünschenswert, hierin so weit zu gehen wie Eduard Devrient, der die Auffassungsfreiheit des einzelnen Schauspielers ganz seiner eigenen Anschauung von dem Dichterwerke opferte; aber ebensowenig darf die Stärke des Farbenauftrags, der Grad des Realismus in der Darstellung, das Tempo der Rede in das Belieben des Einzelnen gestellt sein. Die Aufführung kann nicht immer im einzelnen, aber sie kann stets als ganzes befriedigen.

Bücherbesprechungen.

Friedrich Spielhagen, „*Zum Zeitvertreib*". Roman. (L. Staackmann, Leipzig.) Geh. 4 Mk., geb. 5 Mk. Ein neuer Roman von Spielhagen ist nicht gerade eine Seltenheit zu nennen; der alte Herr bringt es trotz seiner 68 Jahre noch fertig, jährlich drei bis vier neue Bücher dem Deutschen zu überantworten. Und ist auch man[illegible] aus den letzten Jahren den mächtigen Monumentalwerken seiner besten Schaffensperiode nicht ebenbürtig, so war es doch immer so interessant, dass der gewissenhafte Kritiker ihm eingehende Beachtung schenken musste. Interessant sind Spielhagens spätere Werke nur durch die Beobachtung, wie auch dieser schöpferisch selbst[illegible] sich den Einflüssen eines veränderten Zeitgeschmackes nicht hat entziehen können, wie auch er aus den Bahnen des breit angelegten und behaglich ausgesponnenen Romans allmählich zu der knappen und in der Charakterzeichnung manchmal zu skizzenhaften Form des modernen „Erzählers" übergegangen ist, wie auch in ihm die Vorliebe für starke, nervenerschütternde Mittel und die dramatisch wirksame Zuspitzung der Handlung sichtlich zugenommen hat. Und wie er trotz alledem immer noch der alte Spielhagen geblieben ist, der unentwegte Meister im Erfinden und Erzählen. Ja, er ist noch ganz und gar der Alte auch in diesem letzten Romane „Zum Zeitvertreib", der Alte in seiner Stärke und in seinen kleinen Schwächen. Auch sein [illegible] Demokratentum von 1848, sein biederer Hass gegen Junker und Pfaffen hat nichts an Wärme und Herzlichkeit eingebüsst. Aber seit den „Problematischen Naturen" ist er klarer und zurückhaltender geworden; er schiesst nicht mehr mit Kanonen nach Spatzen, sondern bedient sich der unscheinbaren [illegible], die übrigens in der Hand eines so treffsicheren Schützen von ziemlich nachdrücklicher Wirkung ist.

„Zum Zeitvertreib" ist also auch ein sogenannter „Erzähler", aber einer der gehaltvollsten und fesselndsten, die ich kenne. Er behandelt das nicht mehr ungewöhnliche Thema, wie ein kluger Ritter vom Geiste in seiner angeborenen Ehrenhaftigkeit [illegible] den Schlingen einer blasierten, [illegible] Kokette verfällt und darin seinen Untergang findet. Dieser Held ist der Gymnasialprofessor Albrecht Winter [illegible], von Geburt ein armer Bergmannssohn aus dem Harz, ehemals [illegible] in seinem Heimatdorfe, jetzt ein [illegible] Lehrer, der von seinen Schülern um den [illegible] Reiz seines Vortrages angeschwärmt wird. Aber er weiss, dass er schön und geistreich ist — und das ist der Grundfehl[er] seines Charakters, dem sein Fall entspringt. Trotz seiner [illegible] Frau und seiner drei Kinder ist der Professor eitel, und sein [illegible] Ehrgeiz ist keineswegs [illegible]. Darum begehrt er, seitdem er zur guten Gesellschaft Zutritt gewonnen hat, [illegible] in die dämonische Gewalt der weltgewandten Frau [illegible], die [illegible] den guten Professor nur als kurzweiligen Zeitvertreib betrachtet, weil er [illegible] in ihrer Gesellschaftskreise eine [illegible] Erscheinung ist. Die Fabel [illegible] einfach und keineswegs neu. Aber wie hat Spielhagen sie eingekleidet! Um die beiden Hauptgestalten herum bewegt sich eine Fülle charakteristischer Erscheinungen aus dem heutigen Gesellschaftsleben, der [illegible] als Beamter und ein aufgeblasener [illegible] Mensch, der [illegible] dass man heutzutage [illegible] Menschen [illegible] zu [illegible] machen. Mit gutem Humor sind zwei [illegible] Maler eingefügt, der eine ein [illegible] Anhänger [illegible], der andere ein wilder Impressionist. Etwas verunglückt ist der vom Ideal der allgemeinen Menschenliebe innerlich schwärmende Hauptmann aus dem Kriegsministerium. Seine Gestalt hätte sorgfältiger ausgeführt werden müssen, dann wäre sie vielleicht das geworden, was der Dichter mit ihr beabsichtigt hat. So aber macht sie einen etwas unfertigen Eindruck, der auch durch den sympathischen Grundzug nicht verwischt wird.

Alles Übrige möge sich der Leser selbst aus dem Buche herausholen, das ich als hocherfreuliche Erscheinung angelegentlich empfehle. Karl Michaelis.

Leipziger Kunstwoche.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Magdeburg. Im siebenten von der Loge „F. z. Gl." veranstalteten Konzerte trat nach längerer Pause Herr Felix Berber als Solist auf. Er spielte das Violinkonzert Mendelssohns. Selten hörte man das bekannte Werk so schön wie an diesem Abend. Besonders war der erste Satz und das Adagio mehr wie eine blosse tadellose und glänzend virtuose Leistung. Es wurde die Poesie des Werkes lebendig und schlug die Aufmerksamkeit der Zuhörer in Fesseln.

Nürnberg. Am 11. v. Mts. hat Frl. Jenny Schirmer, die talentvolle Schülerin des Herrn Direktors Göllerich, in Gemeinschaft mit Herrn Kapellmeister Hellriegel (Violine) und Herrn Uebelhack (Cello, im Strauss ein Konzert veranstaltet. Frl. Schirmer war uns keine Fremde mehr, ihre erfreulichen Leistungen als Klaviervirtuosin sind hier hinreichend bekannt. Sie verfügt bekanntlich über eine bedeutende Technik.

Wiesbaden. Im letzten Symphoniekonzert der Königl. Theaterkapelle kommt Beethovens „Neunte" zur Aufführung. Neben diesen Symphoniekonzerten unter Rebiceks Direktion und den Künstlerkonzerten im Kurhaus unter Lüstners Leitung sind die Kammermusikabende des Frankfurter Quartetts Heermann, Bassermann, Koning und Hugo Becker von ganz hervorragender Bedeutung.

Die städtische Kurdirektion, welche den dieswinterlichen Cyklus der obligaten zwölf grossen Künstlerkonzerte mit einem Dirigentengastspiele des berühmten Karlsruher Hofkapellmeisters Generalmusikdirektor Mottl eröffnet hatte, glaubte ihn nicht würdiger als mit einer unter gleicher Leitung stehenden Festaufführung schliessen zu können. Und der Erfolg — nicht in letzter Linie wohl auch der pekuniäre — hat ihr Recht gegeben. Ein ausverkaufter Saal zeugte von der Zugkraft von Mottls Namen, dem als solistische Hilfstruppe neben seiner anmutigen Gattin diesmal noch der Münchener Meistersinger Herr Heinrich Vogl zur Seite stand. Eine von Mottl zum Konzertvortrage aus verschiedenen Gluckschen Opern zusammengestellte Suite von Balletsätzen eröffnete das Programm. Die Auswahl der einzelnen Stücke aus „Don Juan", „Iphigenie in Aulis", „Orpheus" und „Armide" ist geschickt getroffen, die moderne Orchesterretouche mit ebenso effektkundiger Hand besorgt.

Theater (Oper).

Altenburg. Heinrich Hofmanns Oper „Ännchen von Tharau" fand am Sonntag, den 28. Februar bei vortrefflicher Darstellung hier eine sehr günstige Aufnahme.

Trier. Die Sängerin Prevost, auch in Metz aufs rühmlichste bekannt, hat laut „Lohengr." für ihr dreimaliges Auftreten am hiesigen Stadttheater bei 6 Prozent der Bruttoeinnahme ein Honorar von 300 Mark erhalten.

Eine neue Oper „Die Erlösten" von Andreas Mohr wurde dieser Tage hier zum erstenmal aufgeführt. Der Komponist, ein Mitglied der Karlsruher Theaterkapelle, hat sich durch verschiedene treffliche Arbeiten bereits einen geachteten Namen in musikalischen Kreisen erworben. Auch seine neueste Oper fand bei dem zahlreich erschienenen Publikum eine sehr warme beifällige Aufnahme.

Wiesbaden. Unser sehr geschätzter lyrischer Tenor, Herr Rolf Giessen, ist nach dreimaligem Gastspiel in Wien an der dortigen Oper für 2 Jahre verpflichtet worden, mit 12000 Gulden jährlicher Gage.

Wien. Der Nibelungen-Cyklus begann mit der Vorstellung von „Rheingold". Es gab einige Neubesetzungen. Herr Hesch sang zum erstenmal den Donner, Herr Schrödter den Froh, Frl. Ticeks die Freia, Frl. Mora die Wellgunde. Sie haben an dem bekannten Charakter der Wiener Aufführung des „Rheingold" nichts verändert. Neu war auch der „Wurm", in den sich Alberich verwandelt. Es war ein sehr beweglicher und gut dressierter Wurm, der sich lebhaft ringelte und höchst effektvoll abging. Im Übrigen war so ziemlich alles beim alten geblieben. Den Wotan gab Herr Grengg, den Alberich Herr Horwitz, den Loge Herr van Dyck, den Mime Herr Schmitt, den Fafner Herr v. Reichenberg, den Fasolt Herr Neidl, die Fricka Frau v. Ehrenstein, die Erda Frl. Walker, die Woglinde Frl. Abendroth und die Flosshilde Frau Kaulich. Die Aufführung stand unter Richters Leitung und fand den Beifall des ausverkauften Hauses.

Genua. Die langerwartete Wiederaufführung des „Lohengrin" am Carlo Felice-Theater nach achtjähriger Pause brachte der Sache Wagners in Italien einen echten grossen Erfolg. Mit wahrem Jubel wurden die beiden Orchestervorspiele zur Wiederholung verlangt und die Vorstellung dauerte bis nach 2 Uhr früh. Ausser dem deutschen Tenoristen Werner Alberti, der die Titelpartie mit grossem Erfolge durchführte, fassten die Sänger ihre Rollen zu italienisch auf, dagegen leistete das Orchester unter dem genialen Kapellmeister Mascheroni sehr verdienstvolles. Die Misen-scène war leider kläglich und nur das Ohr fand bei dieser italienischen Lohengrin seine Rechnung. Umso wertvoller der Erfolg, der eine lange Reihe von Wiederholungen verspricht.

„Messidor", Oper von Emile Zola, Musik von Bruneau, fand, wie gemeldet wird, bei ihrer Generalprobe in **Paris** nur eine sehr laue Aufnahme. Das Textbuch, das den Kampf der Arbeit mit dem Gold und den schliesslichen Sieg der Arbeit zeigen will, ist trotz mancher Banalitäten und abstrakter Wendungen, die an Zolas Doktor Pascal gemahnen, nicht ohne wirklich poetische Schönheiten. Nur eignet es sich schwerlich als Operntext. Bruneaus Musik ist die von Anhängern an Wagner, aber unendlich phantasielos und schwunglos und dem Stoff keineswegs gewachsen. Das Publikum machte aus seiner Langenweile kein Hehl, applaudierte aber gutmütig nach den Aktschlüssen.

Personalien.

Unser trefflicher Baritonist Herr **Schütz** gastierte unlängst in Dresden für den erkrankten Herrn Nebuschka als Alfio mit sehr gutem Erfolge; der Gast wurde am Schlusse dreimal gerufen.

Frl. **Osborne** sang kürzlich in Altenburg die Partie der „Nancy" in Flotows „Martha". Sie fand freundliche Aufnahme beim Publikum. Den „Tristan Mickleford" sang zur Aushilfe Herr **Neldel**.

Frl. **von Rhoden** hatte mit einem zweimaligen Gastspiel am Weimarer Hoftheater als „Margarete" und „Agathe" einen schönen Erfolg.

Der Tenorist Herr **Kraemer** hat einen Engagementsantrag nach Wiesbaden erhalten an die Stelle des von dort nach Wien berufenen Hans Giessen.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 28.

Die Redenden Künste

·CASPARI·

(Leipziger Konzertsaal)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

C · W

Leipzig

CONSTANTIN WILDs VERLAG

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
Ostraallee [illegible]

Josephine Gerwing
Violin-Virtuose
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuose
Dresden, [illegible]
[illegible]

Emile Saur[...]
London, N.-W.
4 Loudoun Road
St. John's Wood

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, [illegible] 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27 b

Anna Hänig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Hohestr. 26 b, [...]

Margarethe Petersen
Konzert- u. Oratoriensängerin, Mezzosopran,
Berlin W.,
Potsdamer Str. 125.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin.

Siegfried Ochs
Dirigent
des Philharm. Chores
Berlin W., Potsdamerstr. 118 c
Sprechstunde
nur von [illegible]

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
München, Giselastr. [...]

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
Konzert- u. Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Schweizerstr. 1.
Konz.-Vertr.: Süddeutsche Konzert-direktion, München.

Ludwig Laubeeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirestück:
Konzert von Julius J. Major.

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. [...]

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-
Sängerin.
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter: H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncellist
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung:
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Spezialkurse für Gesang
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin.
Repertoire: alter, modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kielstrasse 6, III.

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton),
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeye[r]
Akademie der Tonk[unst]
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 46

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
144, longue rue d'Argile

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule
Berlin W.,
Eisholzstrasse 5 II
am Potsdamer [illegible]

Emma Sperlin[g]
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, Dörrienstr. [...]

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin, Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 26.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Ge[...]
Komponist und Pianist
erbittet Offerten [...]
zur Mitwirkung in Konzer[ten]
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse [...]

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible] 12, I

Dr. Hugo Riemann
[illegible]
Leipzig,
Thomas[illegible] 6, III.

Louise Ottermann
Sopran. [illegible] Repertoire f. Oratorien u. Lied.
Dresden-A., [illegible]
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, [illegible] 9, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]

Mathilde Vae[...]
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Adresse: Pforzhei[m]
Schulberg.

Luise Geller
[illegible]
Magdeburg, Moltkestr. 7.
[illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsänger u. Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48. II.

Johannes Snoer
Harfenist [illegible] Theater
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible]
[illegible]

Antonie Blö[...]
Oratorien- und Liedersän[gerin]
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse [...]

Anna Stephan
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 16.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin
Alt- und Mezzosopran.
Konz.-Vertr. H. Wolff,
Berlin W. [illegible]
Frankfurt a. M., [illegible]

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 16, II.
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 31

Johannes Co[...]
[illegible]
Altenburg [...]
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
[illegible]
Berlin W., Potsdamer
[illegible] Gartenhaus III
[illegible]

Amelie Gmür-Harloff
[illegible]
Weimar,
Grundstedterstr. 21.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Sopran. Konzert- u. Oratorien[sängerin] [illegible]
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran. Gesanglehrerin.
Leipzig, Kaiser Wilhelmstr. 9 part.

Elisabeth Pa[...]
Konzertsänge[rin]
[illegible]
Wiesbaden
Vertr.: Eugen Ste[...]

Leipzig, den 10. April.

DIE REDENDEN KÜNSTE.

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12–1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 28.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Ausserordentliches Konzert des „Böhmischen Streichquartetts“. Eher als man denken konnte, nahm unsere Musenstadt die liebgewordene Künstlervereinigung in seine Mauern auf, früher, als wir hofften, konnten die vier Herren uns mit ihren Vorträgen einen künstlerischen Hochgenuss verschaffen. In letzter Instanz zerschlug sich die amerikanische Konzerttournee und auf der Rückreise nach ihrer Heimat konzertieren die „Böhmen“ in den Städten, wo sie sich ein dauerndes Heim erworben haben. Auch Leipzig zählt zu den auserwählten. und mit Recht, denn ein überaus zahlreiches distinguiertes Publikum hatte den „Kaufhaussaal“ gefüllt, um die lieben Freunde zu begrüssen. Ein inhaltschweres, interessantes Programm hatten die „Böhmen“ aufgestellt, Haydn Beethoven-Dvořák steuerten bei Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wenn man die Leistungen dieser vortrefflichen Künstlerkorporation noch besprechen wollte. Was leisteten die Herren wieder an exaktem Zusammenspiel, feinsinniger Nuancierung, ohne in das „Interessantseinwollen“ zu verfallen! Wie harmonisch verband sich wiederum künstlerische Individualität mit vollständiger musikalischer Sicherheit! Abgetönter und „klassischer“ konnte das Haydn C dur-Quartett (Op. 76 III) nicht gespielt werden, wie entzückend waren die Variationen ausgearbeitet bekannt als Kaiservariationen). Nachdem das Quartett in seinem 4. Abonnementskonzert das G dur Streichquartett (Op 106) von Dvořák gespielt hatte, brachte es das As dur-Quartett Op. 105) desselben Komponisten (bereits von der Prillschen Quartettvereinigung im Gewandhaus gespielt). Das Opus stellt an die Spieler die höchsten Anforderungen und hinterlässt im allgemeinen auch einen nachhaltigen Eindruck Leider stört auch hier der bekannte Fehler empfindlich, der den Wert aller Musenkinder der „Böhmen“ beeinträchtigt die Themen sind zu rhapsodenhaft behandelt, neigen leicht zur Trivialität und bilden kein geschlossenes Ganze Bessere Interpreten hätte man sich für das Werk nicht wünschen können, als die vier Herren, die mit slavischem Temperament und Feuer dem Quartett zu einem vollkommenen Erfolg verhalfen. Beethovens unvergleichliches Meisterwerk Quartett F dur, Op. 59, I) beschloss den Abend Der die vier Künstler in bester Disposition waren, war es ein idealer Kunstgenuss, das Quartett zu hören, wie man ihn heutzutage leider nur zu selten hat. Das sichtlich begeisterte Publikum folgte jedem Vortrage mit grösstem Interesse und zeichnete die vier Künstler nach allen Nummern durch enthusiastischen Beifall aus. Ein schöner Beweis für die Sympathie, die man der fremden Künstlervereinigung entgegenbringt, hoffentlich können wir sie nächsten Winter wieder begrüssen und ebensoviele genussreiche Stunden haben! Th. Nestmann.

X. Prüfung am Königl. Konservatorium. Die Phantasie und Fuge für Orgel A moll) von E. F Richter eröffnete den Abend Fräulein Maude Jarret aus London bewies damit, dass sie ihre Studienzeit wohl ausgenützt hat, und zeigte sich auch, unterstützt von einer sicheren Fingertechnik, als feinsinnige Künstlerin im Registrieren. Nur manchmal liess die Fuge an durchsichtiger Klarheit zu wünschen übrig. Fräulein Annie Paterson aus Cheltenham hatte sich das Klavierkonzert E moll von Beethoven zum Vortrag gewählt.

Leider litt ihr Spiel unter einer störenden Nervosität, so dass sich die musikalische Ausarbeitung nicht frei zu entfalten vermochte. Sehr gut gelangen der Dame die Kadenzen von Frau Clara Schumann. Einen Hochgenuss nach jeder Seite hin bot Herr Albert Köhler aus Schmölln mit dem Concertino für Trompete (Es dur) von Herfurth. Ein modulationsreicher Ton und nie fehlende Technik stehen dem Spieler zu Diensten und verhalfen ihm zu einem glänzenden Erfolg. Schade, dass die Kompositionen für Solo-Trompete alle einen trivialen Charakter haben. Die folgende Nummer, Scene, Kavatine und Arie aus der Oper „Der Prophet“ von Meyerbeer, war eine willkommene Abwechslung. Fräulein Käthe Meischeider aus Leipzig, rühmlichst bekannt von den Opernvorstellungen, errang sich mit ihrem lebenswarmen Vortrag schnell den Dank der Anwesenden. Die Sängerin besitzt eine gut geschulte, schön ausgeglichene Sopranstimme, die nur in der Tiefe noch der Fülle und Rundung entbehrt. In der Mittel- und Höhenlage verfügt die Dame über Töne von schönstem Wohllaut. Begeisterter Beifall folgte der Nummer. Nachdem in den vorhergegangenen Prüfungen die Violinkonzerte No 1 und 2 gespielt wurden, gelangte gestern das D moll-Violinkonzert No. 3 von Bruch zur Aufführung. Herr Alvis Lischke aus Warnsdorf (Böhmen) gab sich alle Mühe, den hohen Anforderungen des Werkes gerecht zu werden, was ihm denn auch in technischer Hinsicht bestens gelang. Leider genügte seine musikalische Individualität gar nicht, um das musikalisch nicht leichte Werk im Geiste des Komponisten zu interpretieren, auch der Ton entbehrte manchmal der nötigen Grösse und Weichheit. Als zweite vokalistische Nummer des Abends brachte Fräulein Agnes Pallandt aus L. Plagwitz die Arie aus der Oper „Die Folkunger“ von E. Kretschmer zum Vortrag. Obwohl die Stimme noch der feinen Ausfeilung und Schulung bedarf, so ist doch zu erkennen, dass die junge Dame über ein zu beachtendes Talent verfügt, das zu schönen Hoffnungen berechtigt. Der Vortrag bestach vor allem durch die natürliche Wärme des Ausdrucks. Statt des angesetzten E moll Klavierkonzerts von Reinecke (gespielt von Fräulein Rathbone) spielte Fräulein Bertha Baumann aus Schwientochlowitz (Schlesien) das Fis moll-Konzert des betreffenden Meisters. Es war die beste Klavierleistung des Abends. Fräulein Baumann bewährte sich als eine schon beachtenswerthe Pianistin. Neben feinen Nuancierungen im Anschlag besitzt sie auch eine tadellose Technik und musikalische Individualität. Auch dieser Nummer folgte, wie den übrigen, lebhaftester Beifall. Ein besonderes Bravo gebührt aber dem Zöglingsorchester mit seinem tüchtigen Leiter, Herrn Kapellmeister Sitt, das in mustergültiger Weise die sämtlichen Begleitungen ausführte.

Th. Nestmann.

Der Gesangsarzt und etwas über das Gesundsingen.

Eine Streitschrift gegen Herrn Dr Bottermund in Dresden und Herrn Dr Avellis in Frankfurt a M.) Von George Armin.

(Fortsetzung.)

Mit der zweiten Abteilung werden wir nun endlich auf die eigentliche Aufgabe des Arztes aufmerksam gemacht. Der ganze erste Teil war, wie wir soeben nachgewiesen, ein blanker Unsinn. Es wurde in ihm versucht — wie leider so häufig — in die Gesangskunst hineinzupfuschen. Lasst nun sehen, wie nun in dieser zweiten Abteilung sich die Sache gestaltet. Denn der Herr Doktor muss es sich schon gefallen lassen, dass gerade, was das Heilen der erkrankten Sängerorgane anbelangt, auch der „laienhafte“ Gesangspädagoge ein Wörtchen mitredet. Ist es doch der Specialarzt für Hals-, Nasen- und Ohrenleiden gewesen, der in seiner Ohnmacht und durch ein auf verkehrte Anschauungen bauendes Heilverfahren diese „Laien“ getrieben hat, über wahrhafte Heilung gelittener Stimmen nachzudenken und schliesslich, nachdem sie von Gott und Specialärzten verlassen, sich gesund zu singen. Doch greifen wir nicht vor — vielleicht finden wir die Kunst des Specialisten jetzt entwickelter, aufgeklärter, so dass man, was den hygienischen Punkt anbelangt, sich freundlich die Hand reichen kann und Dr Avellis Recht behält, wenn er ein Zusammenarbeiten des Arztes mit dem Gesanglehrer für notwendig erachtet.

Ich sagte, dass es sich der Arzt gefallen lassen muss, wenn der Gesangspädagoge Kritik über seine Schriften und Handlungen übt. Abgesehen von der bisherigen Erfolglosigkeit des Spezialarztes in Sachen der Gesangspädagogie ist es nämlich noch eine

weit natürlichere Ursache, die den Gesangslehrer berechtigt, ja sogar verpflichtet, selber den Arzt zu spielen. Man darf nur nicht „den" Menschen als Gesanglehrer hinstellen, der teils aus Not, teils aus Bequemlichkeit nach Verlust der Stimme, und nachdem er sich in der Öffentlichkeit als Sänger das Zeugnis der Unfähigkeit hat geben lassen, plötzlich als Gesanglehrer auftaucht. Davon noch ganz abgesehen, dass zum Unterrichten immer ein besonderes Talent gehört, fehlt es solchen Leuten an fundamentaler Bildung, an Erfahrung und vor allem an praktischem Können. Sobald man sich jedoch einmal über die Wichtigkeit des Singenlehrens recht klar geworden, muss dem Gesanglehrer in Anbetracht seiner ernsten Pflichten eine andere Stellung eingeräumt werden. Seine Aufgabe ist es nicht mehr, mit Solfeggien die Schüler zu plagen, Lieder und Partieen einzustudieren, auch hie und da oberflächliche Anordnungen über Mundstellung und Zungenlage etc. zu geben, sondern er hat es, sobald er seinen Beruf richtig erkannt, mit Menschen zu thun, und zwar zunächst mit dem physischen Menschen, später erst tritt als wichtigstes Moment das psychische hinzu. Denn der Ton als Ausdruck der Seele kann uns hier nur durch den Körper vermittelt werden. Und da der Ton als solcher demnach ein Produkt des Körpers ist, muss der echte Gesangspädagog diesen Körper mit all seinen Schwächen und Vorzügen studieren. Den Beweis, dass dem so sein muss, liefert uns die Geschichte der Gesangspädagogie. Es ist eine historische Thatsache, dass die alten Italiener gerade auf den Körper des betreffenden Zöglings grossen Wert gelegt, bevor sie mit dem Studium begannen. Sie gaben acht darauf, ob die Nase gefüllt, Brust gewölbt, Mund plastisch geformt war u. s. f., sie beurteilten den Körper quasi nach dem Gesetze des goldenen Schnitts. Nun ist zwar der moderne Gesanglehrer nicht immer in der Lage, sich solche vollendeten Instrumente auszusuchen. Der Not unserer dahinhastenden Zeit hat er zu gehorchen. Sein Studierzimmer wird oft von Leuten heimgesucht, die scheinbar gesund, aber bei näherer Behandlung sich als krank erweisen. Da befindet sich die Nase, die Luftröhre in einem katarrhalischen Zustande, die Lunge, bislang für sehr gesund gehalten, fördert Schleimmassen heraus, die Kehle, durch falsches Sprechen und Singen, durch Dialekt in eine ganz widernatürliche Lage gerückt, ist ebenfalls mit Schleimfetzen behaftet u. s. f. Aber auch vollständig Stimmkranke, die durch die Hände unserer Specialkoryphäen gegangen, erscheinen und erhoffen Heilung, da sie schliesslich einsehen, dass ihr Stimmverlust nicht von Indispositionen, katarrhalischen Erscheinungen allein herrühren kann, sondern in einem total falschen Gebrauche ihrer Werkzeuge zu suchen ist. Wenn man die verzweifelten Mienen solcher Leute erst einmal mit fühlendem Auge betrachtet, da greift man selbst mit noch so schwachen Kräften zur Arbeit, d. h. man studiert die Menschen, sucht die Ursache all dieser Leiden auf natürliche Weise sich zu erklären. Und stösst man bei dieser Arbeit auf eine thatsächliche Heilung, die der Specialarzt nicht zu erzielen vermochte und meistens auch nie vermag, so weiss ich nicht, was einen solchen Lehrer hindern soll, Kritik über Schriften und Handlungen dieser Ärzte zu liefern. — — —

Bottermund schreibt über die Entstehungsursachen der Stimmkrankheiten:

„Nach den Entstehungsursachen teilen wir die Störungen der Singstimme ein

a) in Störungen, welche durch Überanstrengungen entstanden sind,
b) in Störungen, welche aus akuten Affektionen des Stimmapparates resultieren,
c) in Störungen, welche aus chronischen krankhaften bez. anormalen Zuständen des Ansatzrohres und des Kehlkopfes hervorgehen und endlich
d) in solchen Störungen, die aus allgemeinen Zuständen des Körpers abzuleiten sind."

Diese Einteilung ist sehr schön disponiert und hat scheinbar das Recht, anerkannt werden zu müssen. Aber sogleich der erste und wichtigste Punkt „Die Störungen, hervorgerufen durch Überanstrengung" ist ein grosser Stein des Anstosses. Bottermund übersieht als Laie, dass jede Anstrengung schon den Keim einer Krankheit in sich trägt, denn keine Kunst, am allerwenigsten die Gesangeskunst, darf anstrengend, mühevoll erscheinen. Dieses widerspricht dem obersten Gesetze in der Kunst, dem der Mühelosigkeit. Durch fortgesetztes, anstrengendes Singen erlahmt schliesslich der Organismus, es tritt Muskelschwäche, eventuell Stimmverlust ein. Ob nun ein Sänger mit Anstrengung

singt oder nicht, ist für den Laien und den Arzt nicht gleich erkennbar. Ja, der letztere wird, wenn er eine schöne, wohllautende Stimme hört, jede Anstrengung für bestimmt ausgeschlossen halten, wo der Fachmann dieser Stimme ein testimonium abeundi bis zu dem und dem Zeitpunkte zu geben vermag. Also die eigentliche Ursache und zugleich die hauptsächlichste vermag der Specialarzt in seiner Laienhaftigkeit nicht zu geben. Erst wenn ein Plus der Anstrengung eingetreten, so dass der Schaden offen vor aller Augen und Ohren liegt, stellt er seine Diagnose. Prophylaktische Behandlung ist also gänzlich ausgeschlossen. Ich bitte den Leser, diesen Passus nicht flüchtig zu lesen, denn hier liegt die Achillesferse des zukünftigen „Gesangsarztes“. Traf ich sie?

(Fortsetzung folgt.)

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried“.

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Noch einmal bedient sich Wagner des Mittels des alten Künstlers, der auf dem Bilde von Iphigeniens Opferung dem Agamemnon als dem am schwersten Betroffenen das Haupt verhüllte. Ein kurzer, aber furchtbarer Kampf muss sich in Wotans Seele abgespielt haben, über den nochmals der Zwischenakt seinen gnädigen Schleier deckt. Es wollte zwar schon etwas heissen, dass der nach Belieben Schweifende durch Siegfried, als für ihn die Zeit des Schwertschmiedens gekommen war, in eine feste Bahn gezwungen wurde. Aber es stand ihm hier immer noch frei, ob er zuerst bei Mime oder bei Alberich in sie einlenken sollte, und selbst der letztere Gang kostete ihn nur erst mässige Überwindung. Als aber Siegfried zum Schwert auch den Ring erworben hat und, von dem Waldvogel geführt, auf dem Wege zum Brünnhildensteine ist, da schliesst sich der Kreis seiner Thaten um Wotan. Hinter ihm Siegfried, vor ihm die in Schlaf versenkte Tochter, zu deren Hüter er sich durch ein Gesetz seines Speeres bestellt hat. Und noch eine ruft er selbst zu sich her, zu der sich zu flüchten ihm gleichwohl erträglicher ist, als dem Wälsungen zu begegnen: Erda, die von ihm einst in Liebe überwältigte Mutter des Alls. Wenn eine, so müsste sie ihm sagen können, ob es noch einen andern Weg giebt, den Ring und das an ihm haftende Unheil einzufangen, als den, vor dem sich Wotan aufs äusserste sträubt. Die den dritten Aufzug einleitende Musik schildert uns die Erregung, in der er sich sogar nach gefasstem Entschlusse noch befindet. Stürmischer, als da es zur Neidhöhle ging, jagt das Reitmotiv daher, ihm zur Seite die unerbittliche Not, deren Motiv jetzt zum Götternotruf gesteigert ist. Das im achten und neunten Takte auftretende Zornmotiv ist ein Rest aus dem vorausgegangenen inneren Sturme. Es lässt uns ahnen, welche Leidenschaften der Mächtige in sich bezwungen hat und zeigt zugleich an, dass die letzte Willensheiligung noch nicht eingetreten ist. Und alsbald erscheint auch diejenige Kraft, der er wenigstens soweit den Sieg über sich verdankt: sein unerschütterlicher Wille zum Recht. Dieser Wille hat ihn den von ihm so verachteten Riesen gegenüber niemals verlassen, er treibt ihn, ausgeprägt in dem im Kanon sich vervielfachenden Vertragsmotive, auch jetzt vorwärts, wo ein nicht ganz so willensstarker Mann von nur um weniges geringerer Einsicht in die Notwendigkeit der Unverbrüchlichkeit bestehender Rechtsbestimmungen sich nur zu gern von dem Ringe und der Wacht am Flammenwalle losgesprochen hätte. Aber dass sich Wotan, sein anfängliches Verhalten in Sachen der Rheintöchter ausgenommen, stets als Herr und Hüter des Rechtes gefühlt und bewährt hat, ist einer der versöhnenden Züge seines Wesens, die manches, was er ist und gethan hat, aufwiegen können.

Hier, wo das Wandererdrama seinem Höhepunkte, das Wotandrama seinem Abschlusse entgegengeht, verlohnt es sich, einmal etwas genauer auf die Freunde und Erfinder des

thatlosen Zuschauers, ihr Wissen und Können, hinzublicken. Herr v. Wolzogen schreibt in der Schlömpschen „Leipziger Musik- und Kunstzeitung“, 1887, S. 47: „Als wohlgefälliger, weiser Zuschauer hat er den freien Helden bis an die Pforte seines Schicksals auf den Brünnhildenstein begleitet und nun beschwört er die Natur selbst, Erda, aus ihren Tiefen, wie um sie noch einmal ganz in sich aufzunehmen und so aus der elementaren Urkraft des Willens, aber im Lichte seiner schauenden Erkenntnis, sich heroisch zu entscheiden: ‚Um der Götter Ende sorgt mich die Angst nicht ...‘“ Ich will nicht davon sprechen, dass Wotan, der vor Siegfried flieht, nur höchst eigentümlich sein Begleiter heissen könnte, weil hier schon die Verschiedenheit der beiderseitigen allgemeinen Auffassung mitwirkt. Aber wie eine solche auch beschaffen sein möge, nie und nirgends, sollte man meinen, könnte doch jemand, der seine fünf Sinne beisammen hat, den Hergang des dritten Aufzuges so berichten, dass Wotan seine Unterredung mit Siegfried „auf“ dem Brünnhildenstein, also nach der Durchschreitung des Feuers abhält „und nun“ die Erda heraufruft, um sich von ihr zu seiner Weltvererbungsrede stärken zu lassen, die sich, nachdem Siegfried doch wohl schon den Speer zerschlagen hätte und bei Brünnhilde angelangt wäre, nur höchst lächerlich ausnehmen würde. Aber Herr v. Wolzogen, der neben Frau Wagner allein weiss, was Wagner gewollt hat, bringt nicht nur diese Missgeburt aus Thran und Dusel fertig, sondern nennt sie auch „wohlgefällig“ — wem? doch dem selbst am Ende Bravo sagenden Schöpfer. Bei der Sorgfalt, die Herr v. Wolzogen auf seine Sprache verwendet, in welcher Hinsicht ich, wie ich gern gestehe, viel von ihm gelernt habe, ist kaum eine andere als eine passive Auslegung möglich. Aber hiermit nicht genug. Herr v. Wolzogen wiederholte diese Worte, genau wie sie oben stehen, noch in demselben Jahre in einem in demselben Schlömpschen Verlage erschienenen, mit Bayreuther Qualm angefüllten Buche „Richard Wagners Heldengestalten“ (S. 51), das dem Prinzen Wilhelm von Preussen, jetzt Kaiser Wilhelm II., gewidmet ist. Die Bayreuther hatten nämlich damals allerhand Anschläge, wie sie den Prinzen, in dem sie bereits mit dem künftigen Thronfolger rechneten, für sich einfangen wollten, woraus dann allerlei Nützliches, ein Protektorat der Festspiele, Staatsbeihilfen, für die sich die Regierung beim Reichstage ins Zeug legen sollte u. s. w., erhofft wurde. Herr v. Wolzogen erteilt denn auch in dem Vorworte über die Notwendigkeit der Erhaltung Bayreuths — „dieses Bayreuths“ — und aber ein Helfen von oben her bereits einige zarte Winke. Freilich ist aus all diesen Hintertreppchen bis jetzt nichts geworden. Sollte die Vermutung zu gewagt erscheinen, dass es dem Prinzen beim Lesen des v. Wolzogenschen Buches, insbesondere vielleicht der obigen Stelle, dieses wahren Kaiserauszuges Bayreuther Dösigkeit, etwas unheimlich zu Mute geworden sei? ... Oder vielleicht hatte er folgenden Satz aus Herrn v. Wolzogens Nibelungenleitfaden in nähere Betrachtung genommen: „Unter einem wilden Wettersturme des Ritt- und Götternotmotives, ... begleitet vom hochher wie durch die Wolken steigenden Wanderschritte, ... langt Wotan auf dem Walkürensteine an.“ Zunächst also Herr v. Wolzogen bleibt dabei: der dritte Wandererauftritt spielt „auf“ dem Walkürensteine. Sodann aber, was meint man zu diesem Bilde: Wotan auf seinem Rosse, natürlich auf der Erde, dahinsprengend, während seine abgeschnittenen Beine hoch in den Wolken herumtaumelnd den Wanderschritt ausführen? Hier übernehmen die Kritik schon die Bayreuther Droschenkutscher: „Nach dem Wagnertheater oder nach dem Irrenhause 1 Mk.“ Und da sage noch jemand, dass Herr v. Wolzogen nicht der getreue Eckardt Bayreuths sei!

In Wahrheit ist Herrn v. Wolzogens sogenannter Wanderschritt auch hier der Wandererblick, der sich schon beim Abritt von der Neidhöhle einstellte und dort wie hier anzeigt, dass Wotan rechts und links begierig ausschaut, um womöglich noch auf Erdas Schwelle den rettenden, Antwort gebenden Zufall zu entdecken, der ihm den schweren Gang zu ihr ersparte. Und wenn er nur hoffen dürfte, sich mit diesem schon so schweren Entschlusse sicher von der gefürchteten letzten, schwersten Nötigung zu befreien! Allein dem ist nicht so. Wotan weiss zu gut, was er an Erda verbrochen hat. Wird sie, gesetzt auch, dass die von ihm gesuchte Lösung der Ringfrage wirklich irgendwo in der Welt vorhanden wäre, sie auch wissen? Sie müsste es, da sie alles, was Wotan auf seinen Wandererfahrten von aussen besehen und befragt hat, bis auf das letzte Fältchen

seines Heiles von innen, also noch besser kenne, als dies Wotan je gelingen kann. Aber wird seine That ihr nicht die allwissende und allwaltende Kraft gestört haben? Das ist die geheime Sorge, die sich in dem Motive

ausdrückt, das sogleich mit der ersten Anrufung Erdas einsetzt und das ganze Gespräch mit ihr durchzieht. Dieses Motiv ist nichts, als das von Unsicherheit über den erwarteten Erfolg erfasste Motiv des glücklichen Spielers (Entdeckung des Rheingolds, S. 161 f.).

Wotan gleicht eben einem Kaufmann, der aus der ruhig sich abspinnenden bescheidenen Überbilanz durch gewagte Spekulationen, der Jagd nach dem Ringe, allmählich in eine verhängnisvolle Unterbilanz hineingeraten ist, aus der er sich nur durch einen letzten gewagten Schritt befreien kann, der ihn entweder retten oder, wenn er misslingt, weil es nach ihm keine Hilfe mehr giebt, seinen Bankerott vor aller Welt offenbar machen wird. Und eine dunkle Ahnung sagt ihm, dass das zweite kommen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Die versunkene Glocke.

Von Gerhart Hauptmann. Erstaufführung am Dresdener Hoftheater.

Am vergangenen Sonnabend (27. März) ist nunmehr auch in Dresden-Neustadt Gerhart Hauptmanns deutsches Märchendrama über die Bretter gegangen und hat abermals einen grossen Erfolg errungen.

Nach dem ersten Akte hob sich der Vorhang dreimal, nach dem zweiten sieben, dem dritten fünf, dem vierten acht und dem fünften gar fünfzehn Mal. Der anwesende Dichter erschien zweimal auf der Bühne, und die Anhänger Hauptmanns sind in dem angenehmen Bewusstsein nach Hause gegangen, dass ein grosser Sieg gewonnen sei, weniger in dem, dass sie selbst es waren, die die Schlacht mit schlagen helfen.

Die Aufführung selbst war ausgezeichnet und — um es gleich zu sagen — in einzelnen wesentlichen Punkten viel besser als die Leipziger. Vor allen Dingen hatte das elbische Wesen an der Elbe eine wohl unübertreffliche Vertreterin in Frau Basté gefunden, das Dresdener Rautendelein war wirklich ein Wesen aus der anderen Welt, aus der höheren, und nicht, wie in Leipzig bei Frl. Laue, aus der halben. Ihr Spiel war so fein abgestimmt und die Sinnlichkeit des Waldfräuleins so frei von herausfordernder Dreistigkeit, dass man es einigermassen verstehen konnte, wie sie den braven Glockengiesser bethörte. Gerade im Widerspiel zu dem überaus sympathischen Eheweibe unseres Himmelsstürmers, welche von Frl. Salbach ebenso wie von unserer heimischen Magda (Frl. Mancke) herzgewinnend interpretiert wurde, hat das Rautendelein einen schweren Stand. Sie hat Heinrich in eine höhere Sphäre hineingezaubert, in der sie selbst nicht als völlig ebenbürtige geistige Genossin ihm zur Seite geht, er kann

also nur im magischen Banne ihrer Weiblichkeit stehen, und hierin muss sie mit Magda — auch für den Zuschauer — erfolgreich konkurrieren. Das war in Dresden weit eher der Fall als in Leipzig.

Die alte Wittichen wurde von Frau Hildebrandt ebenso wie bei uns von Fräulein Weigel angemessen verkörpert.

Die Elfenscene im ersten Akte wurde ganz wundervoll gespielt, die Damen Diakono, Gasny, Tullinger und Leder verbreiteten einen nebelhaften Zauber um sich her, den das einheimische Elfenquartett nicht entfernt erreichte. Sie waren dagegen die reinsten Waisen—mädchen.

Und nun zum stärkeren Geschlecht!

Der Pfarrer wurde von Herrn Holthaus unübertrefflich verkörpert, was für die gute Leistung unseres bewährten Herrn Krause kein Tadel sein soll. Herr Holthaus ist in manchen Rollen ein Schauspieler ersten Ranges, und der redliche Dorfpfarrer lag ihm ausgezeichnet. In der grossen Disputation im dritten Akte gab er sein Bestes, gerade hier, wo Heinrich statt ins Transcendentale ins Unklare hineingerät, blieb sein Seelenhirt mild und fein, die Versuchung, auch grob zu werden, lag so nahe, aber gerade die weise Mässigung gegenüber Heinrichs Tiraden wirkte ausgezeichnet und verdoppelte den Eindruck der Schlussworte

„Sie klingt euch wieder, Meister! Denkt an mich!" — Der Schulmeister und der Barbier waren hier wie dort angemessen vertreten, und zwar in Dresden von den Herren Bauer und Schubert. — Waltschratt und Nickelmann (HH. Wiene und Müller) waren gute Leistungen, aber bei weitem nicht so ausgezeichnet wie unsere Leipziger Konkurrenten. Herr Hänseler war viel munterer und liebebedürftiger, durch und durch ein fabelhafter Waldbock, und gar neben dem unübertrefflichen Nickelmann des Herrn Körner kann sich der Dresdener Elementargeist nur im Brunnen verstecken. Es wurde hier zwar erzählt, dass der Nickelmann des Herrn Müller dem Berliner offiziellen Muster entspräche, aber schon das Äussere war gar nicht vorteilhaft gegen die Maske unseres Herrn Körner. Die Sprache des Dresdener Nickelmann war hastig, stellenweise voll sinnlicher Leidenschaftlichkeit, und die aristophanischen Froschlaute wurden rasch und schneidig herausgeschnurrt, dazu kam ein Schnauzbart von einem halben Dutzend weisser feststeckender Stachelschweinsborsten, die den Eindruck eines martialischen Unteroffiziers nur verstärkten.

Daneben vergleiche man den tausendjährigen Wassermann Körners! Die Sprache langsam, hohl und unkenhaft, die Gesten feierlich und faul, selbst die Lüsternheit moderiert durch das kalte Element, dazu das Feinkomische, welches in seinem bedächtigen, langgedehnten, schier unergründlich tiefsinnigen Quorax Brekekekex lag! Der Elementargeist des Herrn Körner hatte etwas Urphilosophisches und gab sich mit köstlichem Humor.

Die Hauptrolle, der Glockengiesser, wurde in beiden Städten recht gut verkörpert, hier von Herrn Täger, dort durch Herrn Wiecke. Dem Naturell der Künstler entsprechend wog bei Täger die ungestüme Sinnlichkeit vor, während Wieckes Heinrich minder kraftvoll und leidenschaftlich, aber mehr als Künstler und — unseres Bedünkens — feiner vor uns stand. Ein Glockengiesser ist (auch im Märchen) nur ein höherer Handwerker, wenn er sich nun nach dem Willen des Dichters aufs Bauen wirft und dann ein Ding schaffen will, zu dessen Bezeichnung die menschliche Sprache zu arm ist, sodass weder von Kirche noch Schloss die Rede sein kann, wenn er dann wieder aus seiner Haut nicht heraus kann und das Glockenspiel bei der ganzen Geschichte für die Hauptsache hält, wenn er dann seine Gedanken aus der „hymnisch reinen" Sphäre dem simplen Dorfpfarrer plausibel machen will und sich dabei dem Publikum abermals als guter Glockengiesser erweist, wenn dem so ist, dann hat der Darsteller des Heinrich keine leichte Aufgabe, wenn er ihn auch vor dem denkenden Publikum in Ehren durchbringen will. Herr Täger suchte uns mit leidenschaftlichem Schwung und machtvoller Männlichkeit zu überzeugen, während Herr Wiecke seine Rolle ästhetischer fasste und zu vertiefen suchte. Beide Künstler erzielten grosse Erfolge mit ihren Rollen, wobei aber wohl Wiecke der Preis zuerkannt werden muss, da er alles Sterotype zu vermeiden wusste. Ihm war in erster Linie der grosse Erfolg des Stückes in Dresden zu danken.

Die Regie war vortrefflich, und besonders ein glücklicher Strich zeugte von weiser Umsicht die Scene am Beginne des 4. Aktes war weggelassen, in welcher Heinrich und die Zwerge allerhand dunkle Worte reden, zu deren unmittelbarer und mittelbarer Deutung in hundert Jahren die Hauptmannphilologie ihre beste Kraft einsetzen wird.

Die Ausstattung des Stückes war eine sehr gute und wirkungsvolle und alle Akte ausser dem zweiten zeigten neue prächtige Dekorationen

Ist es einem so unbestrittenen Erfolge gegenüber berechtigt, zum Schlusse etwas gegen den Wert des vorliegenden Stückes zu sagen?

Wir möchten es selbst auf die Gefahr hin thun, dass einzelne Anhänger Hauptmanns uns mit dem Hinweise zum Schweigen bringen möchten, dass wir vom Erfolge überstimmt seien.

Das Märchendrama ist keineswegs eine leichtere, freiere Form dem bürgerlichen oder historischen Schauspiele gegenüber, bei der man nach innerer Konsequenz der Handlung im grossen und der Charaktere im einzelnen etwa gar nicht fragen dürfe Im Gegenteil das wirkliche Märchen hat immer etwas zu bedeuten, und gerade hier fragt man nach dem Sinne des Ganzen, nach dem logischen Ineinandergreifen aller Einzelheiten zur Verwirklichung des Einen der Idee (Da könnte man folgerichtig noch eher, — wie es in der gegenwärtigen Produktion oft geschieht, und wogegen wir uns persönlich freilich auch wieder verwahren möchten — im modernen Stücke auf solche Ansprüche verzichten, weil die Darstellung des realen Lebens vielleicht an sich interessant ist.) Wir verlangen, dass es einen Zweck habe, wenn das Inventar der Urzeit mobil gemacht wird, eben weil es an sich genommen auf Realität keinen Anspruch erheben kann.

Wie steht es nun in diesem Punkte mit der versunkenen Glocke?

Entweder ist Heinrich wirklich bezaubert, und dann ist er unschuldig und seine Reue ohne Sinn und ärgerlich.

Oder er ist nicht bezaubert, also schuldig, und das wäre noch schlimmer dann wäre vieles, was wir dem Märchen glaubten, nur Hokuspokus für das Publikum, und wir müssten uns hineinfinden, dass ein braver künstlerischer Kleinbürger, der wegen seiner allseitigen Vortrefflichkeit bis in die besten Mannesjahre hinein die Zierde und der Stolz seiner Mitbürger war, sich über Nacht aus eignen Mitteln umkristallisiert, weil ein Waldfräulein leichteren Schlages es ihm angethan hat Seit wann stürmen brave, vortreffliche Männer, die sich bisher geschmackvoll von allen Tiraden und sonstigem Extravaganten fern gehalten haben, mit einem Male den Himmel, nur weil sie eine grosse Schuld auf sich geladen haben?

Was in einem Charakter von vornherein nicht liegt, das kann auch nie aus ihm herauskommen Insofern muss ein Charakter immer psychologisch konsequent sein, z. B. entweder als grosser Künstler im kleinen Kreise sein Leben lang Albrecht Dürer in Nürnberg) oder als Titane von windiger Grösse und auch das von A bis Z (Herostratus).

Nie, auch im Märchen nicht, wandelt sich der erste, weil er schuldig geworden, zum zweiten. Auch der Verlust der Glocke, der rasch und schmerzlos überwunden wird, motiviert das nicht.

Vielleicht ist Heinrich aber doch ein bischen bezaubert, wird mir da wohl eingewandt, sodass er zur Hälfte schuldig ist und beide Extreme sich vermischen?

Diese Intention möchten wir aber dem Dichter am allerwenigsten unterschieben, obwohl er allerdings einerseits Heinrich behexen und ihn andererseits sich schuldig fühlen lässt. Wir glauben das nicht, da Halbheit die grösste aller künstlerischen Sünden ist.

Nur die Zauberposse, aber nicht das Märchendrama, verzichtet freiwillig auf psychologische Konsequenz.

So scheint uns denn der grosse Erfolg der versunkenen Glocke mehr ein Zeichen der Zeit und der litterarischen Parteilichkeit zu sein. Es war ein mässig starkes Häuflein standhafter Zinnsoldaten, welches sich in Klatschen nicht genug thun konnte Man sah das deutlich am Schlusse des Stückes, wo das Feld von der Majorität längst taktvoll geräumt war. Cum tacebant, clamabant. Ernst Fleischhauer.

Leipziger Kunstwoche.

Altes Theater. [illegible]

Das Gastspiel des französischen Lustspielensembles im Theater des Krystall-Palastes. [illegible]

[illegible]

[illegible] gang ein lustiger Einakter einer grösseren Komödie [illegible] les Stückes entsprechend mit einem Strich mehr in d[illegible]

[illegible]

Dr. H. Lindemann

Litterarische Gesellschaft im Thaliatheater. „Der Mitmensch“ Drama von Richard Dehmel. Die Reihe der diesjährigen interessanten Darbietungen der „Littera[illegible]

[illegible] Gesellschaft" schloss am vergangenen Freitag das [illegible] Drama des Berliner Autors Richard [illegible] [illegible]

[illegible] dramatischer Schwung [illegible]

[illegible]

Curt Adams

Kunst und Künstler.

Wie wir die Welt umher mit Augen schaun,
Braucht kein Genie erst zu entsiegeln,
Nur ihre Bilder können uns erbau'n
Die sich in Künstlers Seele spiegeln.
Das Werk verrät sein eig'nes Inn're nur,
Drum, ob er male oder dichte,
Er zeigt zugleich sich selbst und die Natur
In reinem — oder schlechtem Lichte.

Ernst Fleischhauer

Verkehrtes Verhältnis.

Die kleinen, gold'nen Sterne droben
Sind grösser als der Erdplanet,
Der, statt auf eig'ne Faust zu wandern,
Sich gar noch um die Sonne dreht.

Doch wem verdankt man diese Kunde?
Wer sagte uns, dass wir so klein?
Die Wissenschaft, — auf die wir stolz sind,
Statt ganz bescheiden durch sie zu sein.

Ernst Fleischhauer.

Bücherbesprechungen.

Hermann Ritter, Volksgesang in alter und neuer Zeit Verlag der Handels-Druckerei in Bamberg In der vorliegenden kurzen Schrift giebt der Verfasser die geschichtliche Entwicklung des Volksgesanges und seiner Vertreter Ausser manchen interessanten Einzelheiten, wie z. B. die Parallele zwischen dem griechischen Orpheus und dem deutschen Rattenfänger von Hameln, bietet das Heftchen ein anschauliches Bild von der Bedeutung des Volksliedes bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten. Am besten gefielen mir die klaren Ausführungen über die mittelalterlichen Brüderschaften mit ihrem Pfeiferkönig an der Spitze, sowie die Auslassungen über die allbekannten Meistersinger Diesen letzteren Korporationen entsprechen heutigentags die Männergesangvereine, durch diese wieder kommt ein demokratischer Zug in die Kunst, und das erwachte Volksbewusstsein erstarkt nicht zum wenigsten gerade durch sie und ihre grossen Sängerfeste. Besonders aufmerksam machen möchte ich hier auch noch auf einen mit der ursprünglich gestellten Aufgabe nur lose zusammenhängenden, aber äusserst lehrreichen Abschnitt über die Entstehung und frühere Handhabung des heute so unerquicklichen Beifallsklatschens, es wäre wohl zu wünschen, dass diese Daten aus dem alten Rom den Anstoss dazu gäben, dass man der Frage der Beifallsbezeugungen wieder einmal seine vollste Aufmerksamkeit zuwendete zwecks endlicher glücklicher Lösung

Dr L. Wulff.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. Mit überaus glänzendem Erfolg gab Herr Martin Oberdörffer am 30. März im Städtischen Kaufhaus seinen ersten Liederabend. Das Organ des Sängers, ein nicht sehr voluminöser Tenor, zeichnet sich durch bestrickende Weichheit und Modulationsfähigkeit aus. Der Schwerpunkt seines Talentes scheint ausgesprochenermassen auf lyrischen Gebiet zu liegen. Das sorgfältig zusammengestellte Programm — halb klassisch, halb modern — Beethoven, Schubert Schumann auf der einen, Brahms, Jensen, Peter Gast, Hugo Brückener, Hans Sommer auf der anderen Seite fand Dank der ebenso feinfühligen, wie interessanten Vortragskunst des Debutanten eine äusserst ansprechende Wiedergabe Sehr anfechtbar war die ausserordentlich mechanische Klavierbegleitung des Herrn Dr Preitinger

Berlin. Im letzten Philharmonischen Konzert unter Nikischs Leitung hörten wir den neuesten Gesangstern Camilla Landi aus London und lernten ihre überaus herrliche Altstimme schätzen. Im übrigen bot das Konzert prächtige Orchesterleistungen in Wagners Siegfried-Idyll, in Schumanns B dur- und Beethovens C moll-Symphonie.

— Auf den achten Symphonie Abend der Kgl Kapelle unter Weingartners Leitung hatte man grosse Erwartungen gestellt, da Herr Kapellmeister Weingartner auf das erstmalig aufzuführende Werk von Gust Mahler als etwas besonders Bahnbrechendes in einem kürzlich gehaltenen Vortrage hingewiesen hatte Es wurden aus dieser dritten Mahlerschen Symphonie drei Sätze gespielt „Was mir die Blumen der Wiese erzählen." — „Was mir die Tiere des Waldes erzählen." — „Was mir der Mensch erzählt" Das Urteil des Publikums lautete für 1 ganz niedlich! 2. wüst! 3. langweilig! Im Grunde genommen ist das Urteil richtig, nur darf man nicht vergessen, dass es sich um ein in ernstestem Streben erschaffenes Werk handelt, dessen Vorzüge man auch sehen muss. Mahler schreibt mit grossartigem kontrapunktischen Geschick und weiss die Ausdrucksmittel im Orchester so geschickt zu verwerten und zu vermehren, dass man das Werk als einen Fortschritt in der Instrumentationstechnik bezeichnen muss! Was ihm fehlt ist Melodie — und die ist beim Komponieren doch schliesslich die Hauptsache

Der durch seine Oper „Der arme Heinrich" bekannt gewordene junge Mainzer Komponist Hans Pfitzner hat seinen Ruf in entsetzlicher Weise beeinträchtigt, er führte ein ca. stundenlanges Trio auf, das aber kaum minutenlang wirkliches Wohlgefallen erwecken konnte. Auch eine Anzahl Lieder, die Herr Sistermans sang, waren nicht sehr befriedigend.

— In ihrem vierten und letzten Quartettabend spielten die Herren Holländer, Nicking, Rampelmann und Hekking mit Herrn Prof Dr Jadassohn aus Leipzig zusammen dessen erstes Quintett (C moll), ein in streng klassischem Stil geschriebenes, melodienreiches, ansprechendes Tonwerk, das eine sehr gute Aufnahme beim Publikum fand. Am meisten gefiel das prickelnde, originelle Scherzo, während der erste und letzte Satz — was Gedankenreichtum, Klangwirkung und feine Durchführung betrifft — zweifellos bedeutender sind. — Die frische, kraft- und schwungvolle Ausführung des Klavierparts nahm bei dem bald 70jährigen Künstler wunder.

— In der Börse, wohl Berlins grösste Saalräumlichkeiten, wurde ein von der Berliner Kaufmannschaft veranstaltetes grosses Festkonzert im Beisein des Kaisers und Hofes abgehalten. Die Hauptleitung von Chören und Orchestern — es waren deren eine ganze Anzahl — lag in Siegfried Ochs' Händen.

Michael Serbulo ff ist ein ausgezeichneter Violintechniker, sein Ton aber ist hart und unfreundlich. Sein Spiel bot inhaltlich nichts Besonderes, was nicht zu verwundern ist, da er das gedankenarme Goldmark'sche Violinkonzert spielte.

Frl. Elise Hall, eine sehr junge Australierin, ist eine in technischer wie musikalischer Beziehung noch unreife Klavierspielerin, aber es spricht Talent aus ihren Vorträgen, und ich vertraue der Zukunft!

Der junge Pianist Mark Hambourg trat zum ersten Male in Berlin auf, nicht ohne Aufsehen zu erregen. Eine hervorragende technische Fertigkeit und Virtuosität entwickelt sein von jugendlicher Kraft strotzendes Spiel, das aber noch der künstlerischen Abrundung und Verfeinerung bedarf.

Lieder- und Balladen-Abende von Eugen Gura, Carl Scheidemantel, Frau Nicklas-Kempner und Klavierabende von Clothilde Kleeberg und F. B. Busoni fanden mit dem üblichen Erfolg statt.

Augsburg. Meister Zumpe stand hier zum letztenmale — wir setzen, die schmerzliche Bedeutung des Wortes einschränkend, hinzu: „In dieser Saison" — an der Spitze seiner auserlesenen Künstlerschar. Laute, vielstimmige Zurufe, minutenlanges Händeklatschen, ein prächtiger Lorbeerkranz mit breiten Schleifen, der über der Partitur an seinem Pulte hing, — das alles mochte ihm sagen, wie aufrichtig man hier den genialen Dirigenten hochschätzt und wie sehr man sein Scheiden bedauert. Das Konzert enthielt Fr. Liszts „Faustsymphonie" als Hauptnummer.

Aus **Fürth** schreibt man uns: Den Part der Jungfrau von Orleans bei der Aufführung von Hoffmanns gleichnamigem Chorwerk hatte Frl. Johanna Dietz aus Frankfurt a. M. übernommen. Frl. Dietz, aus ihrem öfteren Auftreten in Nürnberg als vorzüglich stimmbegabte Sängerin bereits wohlbekannt, führte die Rolle der Johanna in glänzender Weise durch. Ihr Sopran, in allen Lagen gleich mächtig und dabei von einer Glockenreinheit, von einem Wohllaut, wie er selten gefunden wird, durchdrang selbst in den stärksten Fortesätzen die Chormassen, letztere begeisternd mit sich fortreissend, während sich das Piano namentlich in der Sterbescene des dritten Satzes von wahrhaft edelster Schönheit erwies. Die hochdramatische Auffassung und Durchführung ihres Partes trug wesentlich zum Gelingen des Ganzen bei; ihre vorzügliche Gesangstechnik und der seelenvolle Vortrag sind nicht minder hervorzuheben.

Zu dem schlesischen Musikfest, das unter Leitung des Hofkapellmeisters Dr. Muck und unter Teilnahme der Berliner königlichen Kapelle zu Pfingsten in **Görlitz** stattfindet, sind, wie von dort geschrieben wird, zur solistischen Mitwirkung aufgefordert worden: Frau Götze von der Berliner Oper, Fräulein Lavalle vom Breslauer Stadttheater, Herr Messchaert-Amsterdam und Herr Professor Halir-Berlin.

Theater (Oper).

Brüssel. Die Oper „Fervaal" von dem französischen Dichter-Komponisten Vincent D'Indy, welche nächsten Monat das Licht der Rampen in der königlichen Oper erblicken soll, wird in einigen Tagen bei dem Pariser Verleger Durand erscheinen. D'Indy ist der Gründer der Brüsseler „société nationale de musique". Er bringt in seiner Partitur eine ganze Tonleiter gestimmter Tam-Tams zur Anwendung, und er liess uns, so schreibt ein Mitarbeiter des „B. B. C." aus Brüssel, diese seltsame Tonleiter in einem Bruchstück dieses Opus schon in einem Konzert hören. Der Eindruck war nicht besonders günstig. Auf dem Titelhefte dieses „Fortschrittlers" lesen wir: „Fervaal, action musicale en 3 actes et un prologue". Der Ausdruck „Oper" ist dem Komponisten viel zu gering. Ferner lesen wir: „Ich habe vier allgemeine Tempi angenommen: Langsam, mässig, belebt und animiert. Jedes Tempo ist in sekundäre Tempi subdividiert. Diese Einteilungen korrespondieren der Oscillation des Metronoms."

Budapest. Im Opernhause wurde Goldmarks „Königin von Saba" zum hundertsten male aufgeführt. Die Intendanz hatte den Komponisten zu dieser Jubelfeier eingeladen, und Goldmark wohnte der Vorstellung in einer Loge bei. Das elegante Publikum, welches das Haus in allen Räumen füllte, bereitete dem Meister rauschende Ovationen. Nach den Aktschlüssen und am Ende der Vorstellung wurde Goldmark unzähligemale gerufen.

Chicago. Die grosse Oper der Herren Abbey, Schöffel und Grau giebt jetzt einen vierwöchentlichen Cyklus im „Auditorium". Die Oper schien dort in der ersten Woche keine grossen Geschäfte zu machen und es hiess schon, dass die Saison gekürzt werden sollte. Aber mit der Aufführung des „Tristan und Isolde" hat sich das Blatt gewendet, und die Berichte aus Chicago lauten höchst befriedigend über den Besuch des Theaters und die Darstellung. Die Deutschen lieferten das grösste Kontingent. Wagner scheint

überhaupt in der Oper das Gebiet zu beherrschen. So war es in New-York und ist es jetzt in Chicago. Die einzelnen Darsteller im „Tristan“ ernten sämtlich grosses Lob, so Jean de Reszke als Tristan, Eduard de Reszke als König Marke, Bispham als Kurwenal und Citoinne als Isolde, obwohl bei ihr die Aussprache des Deutschen Tadel findet. Begeistert sind die Kritiken über die Brangäne des Frl. Rosa Olitzka.

Mannheim. Herr Eugen d'Albert, welcher von seiner russischen Kunstreise zurückgekehrt ist und seinen Wohnsitz in Heidelberg genommen, hat mit den Solo Mitgliedern das Studium seiner Oper „Gernot“ begonnen. Beschäftigt sind darin Frl. Heindl, Frau Sorger, die Herren Krug, Kromer und Döring. Die Partie der „Waltrudis“ wird von Frau d'Albert gesungen werden.

Aus **Paris** meldet man. Die Opera Comique wird die in Karlsruhe bereits gegebene Oper „Le Drac“ der Gebr Hillemacher aufführen. Man beabsichtigt, dem Generalmusikdirektor Mottl die Direktion der ersten Vorstellung zu überlassen und der Frau Mottl ihre Karlsruher Rolle zu übertragen.

Schwerin. Die dreiaktige Oper „Die Braut von Cypern“ von Konrad zu Putlitz, Musik von Gustav Kulenkampff, ging kürzlich am Hoftheater mit sehr lebhaftem Erfolg in Scene Auch bei den Wiederholungen war die Wirkung eine gleiche, so dass das Werk bald seinen Weg auf andere Bühnen finden dürfte

In **Trier** gelangte die Opernnovität „Die Eifersüchtigen“ von Andreas Mohr zur erstmaligen Aufführung und fand vor einem zahlreich erschienenen Publikum eine sehr sympathische, freundliche Aufnahme. Das Libretto der neuen Oper behandelt eine Episode aus dem weltberühmten „Don Quixote“ des Spaniers Cervantes.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Die Gesellschaft „Theater des Westens“, Gesellschaft mit beschränkter Haftung, ist laut Beschluss der Gesellschafter aufgelöst. Liquidatoren sind der Ingenieur Heinrich Hörmann zu Charlottenburg Westend und Rechtsanwalt Paul Michaelis zu Berlin.

Frankfurt. „Die Königskinder“, das von Engelbert Humperdink in Musik gesetzte dramatische Märchen von E. Rosmer, wurde hier zum erstenmal mit sehr grossem Erfolge aufgeführt Das Werk dürfte, wie „Hänsel und Gretel“, seinen Weg über die Bühnen nehmen.

Hamburg. Am Thaliatheater wurde „Marcelle“, Schaupiel in 4 Akten von Viktorien Sardou, deutsch von Paul Lindau, zum erstenmal aufgeführt. Der Erfolg war massvoll, entsprechend der inneren Natur des Stückes, das selber massvoll ist in allem an Erfindung, Geist und Temperament Das Beste an dem Werke ist die Mache. Wie da die kleinen Kräfte gegeneinander spielen, um die Hauptgestalt, eine unter dem Druck einer schweren Verdächtigung leidende Hausdame, ins hellste Licht zu setzen, das war wieder ganz nach dem bewährten Sardouschen Recepte gearbeitet.

Personalien.

Der grosse Tondichter **Johannes Brahms** ist am vergangenen Sonnabend seinem langen und qualvollen Leiden endlich erlegen

Frau **Emma Baumann** gastierte unlängst als Mathilde in Rossinis „Tell“ am Berliner Opernhaus.

Frl. **Osborne** hat nunmehr endlich, nachdem sie wiederholt in Altenburg gastiert hatte, in Anbetracht ihrer Leistung als „Carmen“ vom Herzoge die silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Krone erhalten Ein lang gehegter Wunsch dieser über alle Massen von dem Leipziger Publikum verzogenen und verhätschelten Künstlerin dürfte damit in Erfüllung gegangen sein.

Der Vertrag des Herrn Hofkapellmeister **E. N. v. Reznicek** in Mannheim ist bis 31. August 1899 perfekt geworden

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 29.

Die Redenden Künste.

·CASPARI·

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

· C · W ·

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible]allee 93.

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, [illegible]
empf. sich [illegible]

Emile Saure[illegible]
London, N.-W.
4 Loudoun Road,
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, [illegible]str. 36.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6/II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 26 b, [illegible]

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr.: H. Wolff, Berlin.

Siegfried Ochs
Dirigent
des Philharm. Chores.
Berlin W., Potsdamerstr. 115 c.
Sprechstunde
nur von 1—2 Uhr [illegible]

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
München, [illegible]str. [illegible]

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG.

Johanna Dietz
Konzert- und [illegible]sängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M., —
Schweizerstr. 1.
Konz.-Vert.: Südd. Konzertdirektion München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Neues Repertoirestück
Konzert von Julius J. Major.

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. [illegible]

Anna Münch
Konzert- und Oratoriensängerin
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter: H. Wolff, Berlin.

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Dorra
Spezialkursus für Gesang.
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie.
Leipzig, Waldstr. 58.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoire aller
modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, III.

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeye[illegible]
Akademie der Tonkun[illegible]
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler Klinge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sopran)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
144, longue rue d'Argile.

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule
Berlin W.,
Elssholzstrasse 6, II
am Botanischen Garten.

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr. [illegible]

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin.
Gesang- und Musiklehrerin.
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Gen[illegible]
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse [illegible]

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN.

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]str. 12, I.

Dr. Hugo Riemann
[illegible]
Leipzig,
Thomasiusstr. 6, III.

Louise Ottermann
(Sopran). Reiches, festes Repertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden, [illegible]
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, [illegible]strasse 9, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Nürnbergerstrasse 48.

Mathilde Va[illegible]
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: Pforzheim
Schönberg.

Luise Geller
Alt- und Mezzosopran. Oper.
[illegible]
Magdeburg, Melikestr. 7
[illegible]
[illegible] Magdeburg, [illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterricht a. d. Methode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 46, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater-
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible]
[illegible]

Antonie Blo[illegible]
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstrasse [illegible]

Anna Stephan
[illegible]
Berlin W.,
Königin-Augustastr. 15.
Konz.-Ve[illegible]

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin.
Alt- und Mezzosopran.
Konzert-Vertr.: [illegible] Wolff.
Berlin W.
Frankfurt a. M., [illegible] 13, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 12, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 2.

Johannes Co[illegible]
[illegible]
erteilt dramatischen [illegible]
[illegible]
Altenburg S. [illegible]
Querstr. 2 I.

Frau Dr Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Potsdamer
Str. 122c, Gartenhaus I.
[illegible]

Amelie Gmür-Harloff
[illegible]
[illegible] Weimar,
Grundstedterstr. 21
Konz.-Vertr.: H. Wolff, [illegible]

Lilli Marsala
Sopran. Konzert- u. Oratoriensängerin. [illegible]
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin.
Leipzig, Kaiser Wilhelmstr. 5, part.

Elisabeth Pa[illegible]
Konzertsänger[illegible]
[illegible]
Wiesbaden.
Vertr.: Eugen Stern[illegible]

Leipzig, den 17. April

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.

Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12920), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 29.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Liederabend von Martin Oberdörffer unter gütiger Mitwirkung von Frl. Ella Pancera. (Städtisches Kaufhaus, 30. März.) An dieselbe Stelle, wo kurz nacheinander drei weltberühmten Baritonisten, Sistermans, Kraus und Scheidemantel ihr bedeutendes Können von neuem bewiesen haben, trat ein junger, noch unbekannter Sänger, Herr Martin Oberdörffer. Es wäre vermessen, wolle man seine Leistungen in gleicher Weise beurteilen. Wir konstatieren, dass der Erfolg ein günstiger war; das Publikum war zufrieden und beifallsfreudig. Die Stimme ist zwar auffallend klein, hat aber einen solch seltenen und eigenartigen Klangreiz, dass jeder sie schön finden muss trotz aller Mängel ihrer Bildung. Warum sich Herr Oberdörffer zu den Baritonisten zählt, ist sicher den meisten Zuhörern nicht recht klar geworden, denn der Klangcharakter seiner Stimme ist in keiner Lage baritonal der Sänger ist ausgesprochener Tenor und zwar lyrischer Tenor Hieran ändert die Thatsache nichts, dass die Höhe noch eng ist und wenig Kraft und Glanz hat; sie ist eben nicht durchgebildet — das ist Schuld desjenigen, welcher die Stimme in ihrer natürlichen Veranlagung verkannt hat. Die Bedingungen zu einer glänzenden Höhe sind bei der stark entwickelten Kopfresonanz vorhanden, die Erfüllung ist abhängig von der konsequenten Durchführung des Erlernten, gleichgiltig, ob auf autodidaktischem Wege oder unter Leitung eines erprobten Tonbildners, und von dem Bestreben des Sängers, durch Brustresonanz seiner Stimme mehr Fundament und somit mehr Kraft zu geben. Das Piano des Sängers ist schön und einschmeichelnd, aber noch nicht genügend konzentriert, daher oft ohne Tragfähigkeit, was besonders in den letzten Liedern auffiel. Die Konsonantenbildung ist meistens klar, die Vokalisation vielfach zu hell, was den Sänger besonders auf den Vokalen i, e, a, ä zu flacher Tongebung verleitet. Uneingeschränktes Lob können wir dem Vortrage des Herrn Oberdörffer zollen: weiche Empfindung und grosses Gemütsleben zeichnet den Sänger vor vielen seiner Kollegen aus und wird ihm überall grosse Sympathien erwerben. Sein Ausdrucksvermögen besonders für sentimentale Erotik ist bewunderungswert, birgt aber auch für den Sänger die Gefahr des „zuviel" in sich, und vor Hypersentimentalität möchte ich den sympathischen Sänger warnen. Das Programm hatte Vorzüge und Nachteile. Ein Vorzug ist die Berücksichtigung neuerer, leider nicht gehörig geschätzter Liederkomponisten wie Gast, Brückler, Sommer, ein Nachteil ist die Monotonie der Gedanken und Schilderungen, daher blieb die so notwendige Steigerung im Laufe des Abends aus. Der Sänger muss in Zukunft auf diese Steigerung mehr Rücksicht nehmen und sich nicht immer in gleicher Gedanken- und Empfindungssphäre bewegen Dr. Prelinger begleitete die Lieder, doch ist es mir nicht möglich, die üblichen Epitheta wie „diskret, feinsinnig, schmiegsam" auf das Begleiten dieses Herrn anzuwenden, er verdarb dem Sänger viel. — Die Pianistin Ella Pancera aus Wien war der Glanzpunkt des Abends. Sie ist eine echte Künstlerin und bot in den C moll-Variationen von Beethoven, im Impromptu von Schubert, in der Rhapsodie von Brahms Genüsse seltener Art. Die Künstlerin beseelt ihr Spiel und fand daher stürmischen Beifall, die Kranzspende war verdient.

J. Molar.

VIII. Konzert des Liszt-Vereins [illegible]

[illegible] Stürme der Begeisterung, [illegible] Luft machte.

[illegible]

Otto [illegible]

Johannes Brahms.

(Geboren den 7. Mai 1833, gestorben den 3. April 1897.)

So schrieb denn das ernst unerbittliche Schicksal wieder einmal sein trauriges Fine unter den gehaltvollsten Lebensroman. Wo Beethoven schläft und Schubert schlummert ganz nahe dabei ist ein frischer Rasen· dort liegt Johannes Brahms. Ruhe sanft, du treuer Hektor!

Ja, ein Hektor war er dem bedrohten Ilion, ein starker Kämpfer für reine Musik· darum auch klagt heut' nicht nur, wer sein Freund hiess, darum ehrt ihn im Tod auch der Feind. Selbst der ärgste Wagnerianer kann die Bedeutung des genialen Kontrapunktikers nicht leugnen, während der Anhänger des alten Musikstils sich seit dem 3. April mit Recht wie verwaist fühlt. Die klassische Richtung hat mit dem Tod dieses Meisters eine äusserst schmerzliche Wunde erlitten wird er ihr letzter Ritter sein?

Johannes Brahms.

So oft ich nun auch Brahms' Leben überdenke, immer wieder muss ich an Grillparzer denken, der jetzt vor 25 Jahren gleichfalls in Wien gestorben. Auch dieser grosse Sänger war „zu spät geboren“ und hatte bereits mit „Modernen“ zu kämpfen. Grillparzer liess sich nicht beirren, wie der langjährige Freund des alten Beethoven für Wagners Ideen nur beissenden Spott hatte, so war sein Wahlspruch auch für die Poesie· „Nur weiter geht das tolle Treiben, Von Vorwärts! vorwärts! erschallt das Land. — Ich möchte, wär's möglich, stehen bleiben, — Wo Schiller und Goethe stand.“ — Johannes Brahms ein Grillparzer der Musik! Beider naive Erfindungskraft war nicht allzu stark, beide mehr denkend als fühlend beim Schaffen, dennoch beide glänzend und gross.

Ich unterlasse es, Brahms' Lebensschicksale zu schildern, mit mehr oder weniger Ausführlichkeit hat die Tagespresse diese beschrieben. Nur eins möchte ich hier noch erwähnen. Lange Zeit glaubte man den Komponisten an einer Oper beschäftigt, selbige sollte das „öffentliche Geheimnis“ Don Pedro Calderon zum Stoff haben, als Librettist ward Hugo Wittmann genannt. Ob der Schöpfer des „Deutschen Requiem“ wirklich mit einem solchen Plane eine kurze Zeit lang umgegangen, das ist nicht bekannt geworden, jedenfalls ward das Gerücht dementiert, und zwar von dem Tondichter selber. Als er

in einer Gesellschaft gefragt wurde „Warum schreiben Sie nur keine Oper?" antwortete der Meister lächelnd „Weil ich noch keine geschrieben habe."

Das äussere Bild des grossen Mannes war norddeutsch gesund und markig, kraftstrotzend, ein wenig zur Fülle neigend, liess es ein hohes Alter erhoffen — die Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Sein bärtiges Gesicht mit den klugen blauen Augen war schön und hoheitsvoll, verriet es im Profil vor allem den hohen Denker, so liess es, voll uns zugekehrt, fast mehr noch den trefflichen Menschen erkennen, die liebenswerte grosse Persönlichkeit.

Äussere Ehrungen sind unserem Tonkünstler in Hülle und Fülle zu teil geworden. Ihn schmückte der Orden pour le mérite, er besass den Maximiliansorden, und kunstliebende Fürsten zahlreicher Kleinstaaten hatten ihm ebenfalls Orden verliehen. Die Berliner Akademie der Wissenschaften erwählte den Komponisten zu ihrem auswärtigen Mitglied. Seine Vaterstadt Hamburg ernannte den Meister zu ihrem Ehrenbürger. Endlich Zweier Universitäten, Cambridges und Breslaus, Ehrung bestand in Verleihung des „Doktors".

Ein liebevolles Versenken in seinen monumentalen Schöpfungen, das soll unsere Ehrung sein. Dr. Leopold Wulff

Don Quijote.

Oper in drei Akten von Eugen Dicke und Karl Gervinus. Musik von Georg Rauchenecker. (Erstaufführung am Elberfelder Stadttheater am 31. März 1897.) Besprochen von Karl Otto.

Georg Rauchenecker ist auf der Bühne kein Neuling: seine Opern „Thules Ende", „Ingo" und „Sanna" haben ihm zwar noch keinen Platz bei den Unsterblichen errungen, aber doch bewiesen, dass man es bei ihm mit einem ernsten Künstler und tüchtigen Musiker zu thun, der zwar nicht gerade unter der Überfülle origineller oder genialer Einfälle zusammenbricht, aber doch so viel gefälliges Talent, so viel strengen Fleiss, so viel liebenswürdige Melodik und so viel sattelfeste Technik besitzt, dass man dem jüngsten Kind seiner Muse mit Interesse und Spannung entgegensehen konnte. „Don Quijote" bedeutet gegen die vorhergehenden Werke einen unleugbaren Fortschritt; namentlich ist die Prägnanz und Schärfe der Charakteristik ins Auge fallend. Wie prächtig illustriert das in den Kontrabässen liegende Motiv den bombastischen Edlen von la Mancha, auch der musikalische Pass des eifersüchtig-geckenhaften Major domo Don Olivante ist köstlich gelungen. Weniger originell ist der wackere Sancho gezeichnet. — In der Instrumentation war der Komponist nicht immer glücklich in der Wahl der Farben. „Zuviel! Zuviel!" hätte man manchmal ausrufen mögen bei dieser Überfülle von Blech. Der orchestrale Strom fliesst etwas zu schwerfällig dahin, selten dass ein lustig leichtsinniger $^{6}/_{8}$-Takt einen aufmunternden Strudel erregt, wie z. B. die Chöre „Drum das Wasser lasst uns loben" (I. Akt) oder „Zum Hochzeitsfeste schmücken wir" (III. Akt). Unter einer gewissen Hartleibigkeit leidet auch der dramatische Schwung der Oper, neben manchen lyrischen Excessen, die nicht ganz am Platze sind, atmet auch die grosse Scene Don Quijotes zu Anfang des III. Aktes verdächtige Langeweile aus. Carrascos Ständchen „In diesen Mauern weilet sie" bringt eine willkommene Abwechselung in die antiquarische Singerei von Ritter und Knappe. Als Höhepunkt des an kleinen Schönheiten und melodischen Feinheiten sehr reichen Werkes wäre unstreitig die zweite Hälfte des II. Aktes zu bezeichnen, den packendem Gegensatz zu dem gespreizten Pathos, mit dem Don Quijote die Berechtigung des fahrenden Rittertums nachzuweisen sucht, feiert Carrasco in einem ebenso schwungvollen wie melodisch einschmeichelnden D dur-Satz die Natürlichkeit und Menschlichkeit. In glücklicher Steigerung entwickelt dann die

Herzogin ihre buhlerischen Künste schade, dass diese Scene mit einigen Tropfen Meyerbeerschen Öles gesalbt ist. — Der Text ist nicht ungeschickt gemacht, für ein Erstlings-Libretto — die Herren Dicke und Gervinus, zwei Barmer Poeten, haben sich noch nicht weiter auf dem schlüpfrigen Gebiet der Operntextdichtung versucht — verrät es ein stattliches Talent für effektvolle Arrangements, auch die Durchführung der Handlung, sowie die Idee, dem vermodert-rostigen Scheinrittertum das ewig blühende Leben der Wissenschaft gegenüberzustellen ist zu loben. Der bunte Farbenwechsel, die Nebeneinanderstellung von ernsthaften und komischen Situationen, die Ausmalung der Charakteristik lieferten dem Komponisten eine vortreffliche Unterlage.

Die Aufführung war höchsten Lobes wert, der stürmische Beifall, der sich von Akt zu Akt steigerte und den Komponisten zahllose Male vor die Rampe rief, war nicht zum geringsten Teil auf Konto der glänzenden Interpretation zu setzen. Herr Direktor Balder, Kapellmeister Hertz und Regisseur Gebhardt hatten auf die Einstudierung des nicht ganz leichten Werkes die denkbar grösste Sorgfalt verwandt und weder Mühe noch Kosten gespart. Auch die Solisten sind mit uneingeschränkter Anerkennung zu nennen. Herr Leffler bot als Don Quijote eine sorgfältig-durchgearbeitete, gesanglich wie darstellerisch gleich vollendete Prachtleistung, Herr Scheller war ein humordurchtränkter köstlicher Sancho. Das lyrische Element Marcela Carrasco war durch Frl. Rovatti und Herrn Pennarini angemessen vertreten. Aus der Herzogin liessen sich wohl noch mehr Funken schlagen, als es Fräulein Fritzsche vermochte. Chor und Orchester liessen nichts zu wünschen übrig.

Der Gesangsarzt und etwas über das Gesundsingen.

(Eine Streitschrift gegen Herrn Dr. Bottermund in Dresden und Herrn Dr. Avellis in Frankfurt a. M.) Von George Armin.

(Fortsetzung.)

Die Überanstrengung tritt nun nach Bottermund in folgenden Fällen ein.

1. „Dadurch dass die dem Stimmorgan zugemuteten Anstrengungen (sic!) hinsichtlich der Zeitdauer und Intensität das individuelle Mass der Leistungsfähigkeit überschreiten."

Wie man sieht, ist die obige Behauptung, dass Anstrengung der Organe nach der Ansicht dieses Arztes etwas ganz Selbstverständliches ist, mit Bottermunds eigenen Worten bewiesen.

2. „Dass der Lehrer — was gar nicht so selten vorkommt — den Charakter der Stimme verkennt, wenn er z. B. aus einem hohen Bariton einen Tenor machen möchte."

Darauf ist zu erwidern, dass ein solcher Lehrer, der ein so blödes Gehör für Stimmbildung hat und einen derartigen Frevel beginnt, kein Lehrer für Gesang ist, sondern ein über Gesang faselnder Musiker. Wenn ein derartiger Fall eintritt — „was gar nicht so selten vorkommt" — und der Arzt als staatliche Autorität sich hiervon überzeugen konnte, so hat er die Pflicht, öffentlich den Namen dieses Lehrers zu nennen und dessen „Lehre" an den Pranger zu stellen. Übrigens gehört schon eine ebenso grosse Unselbständigkeit wie künstlerisches Unvermögen dazu, wenn ein Schüler bei einer derartigen Tortur, wo ihm unbedingt die Organe erschlaffen werden, nach wenigen Stunden den Unterricht nicht aufgiebt. Er ist dann eben ein Esel, aber kein anständig empfindender Künstler.

3. „Dadurch, dass der Sänger Gesangstücke singt, die ihm nicht ‚liegen'. Es giebt viele Komponisten, die nicht stimmgemäss schreiben, wie herrlich auch ihre Kompositionen im allgemein musikalischen Sinne sein mögen."

Ich bitte auch hier, die Namen dieser „herrlichen Kompositionen" zu nennen. Wagner kann doch nicht etwa gemeint sein?!

4. „Auch eine irrationelle Gesangsmethode bewirkt schnelle Ermüdung und somit Überanstrengung der Stimme."

Worin besteht eine solche Gesangsmethode? Sehr einfach

„In mangelhafter Beherrschung des Atems, und zwar werden oft durch Stösse und Ungleichmässigkeiten des Exspirationsstromes die Bewegungen der Stimmbandspanner beeinträchtigt. Ferner ist falsche Lautbildung, namentlich unzweckmässige Vokalisation infolge mangelhafter Beherrschung des Ansatzrohres (falsche Zungenlage, Mundstellung usw.) oft eine Ursache der Überanstrengung der Kehlkopfmuskeln, insofern der Sänger die mangelnde Tragfähigkeit der Töne unbewusst durch stärkeres Anblasen der Stimmbänder (!) und grössere Spannung der Kehlkopfmuskeln zu kompensieren sucht."

Das sind alles recht schöne Sachen, die der Herr Doktor da den unwissenden Gesanglehrern — denn für diese Kategorie von Menschen ist ja seine Schrift verfasst — auftischt, wiewohl wir gleich sehen werden, welche Methode Bottermund für rationell und welche Stimmbildung er für die heilende hält. Aber diese Frage findet eigentlich ihre richtigste Beurteilung bereits in dem, was wir über den Gesanglehrer Bottermund (cf. Bildung der Fistelstimme) gesagt. Ein Mann, der einen direkt schädigenden Weg zur Bildung der Stimme aus Unwissenheit vorschlägt, wird ohne jeden Zweifel kein Urteil gewinnen können, wo rationelle Gesangstudien zu suchen sind und wo nicht. Doch — was geschieht, wenn ein Sänger durch eine der verschiedenartigen Überanstrengungen sich krank gesungen? Bottermunds Antwort:

„Ist es nun einmal zu einer Erkrankung der Stimme infolge von Überanstrengung gekommen, so muss es natürlich dem Arzte überlassen bleiben, Hilfe zu schaffen."

Dieses „natürlich" setzt eine grosse Lücke in der Logik des Lesers voraus und macht uns mehr als staunen. Denn wenn indirekt Bottermund die Ursachen dieser Erkrankungen in einer verkehrten Anwendung der Stimmbehandlung gefunden, so scheint doch nichts natürlicher, dass nun der Sänger seine Organe durch eine richtige Stimmbehandlung wiederherstellen lassen muss. Habe ich einen Beinbruch erlitten, so lasse ich mich zu einem Chirurgen schaffen und nicht zu einem Zahnkünstler. Sind die Organe durch schlechte „Gesang"lehrer aus der Ordnung gebracht, so muss und kann sie nur ein guter wieder in die natürliche Lage zurechtrücken, aber das vermag kein Arzt, selbst nicht Herr Dr. Bottermund. Mais pardon! Herr Dr. Bottermund ist ja auch Gesanglehrer. Denn man lese und verstumme:

„Zunächst muss dem Arzte Gelegenheit gegeben sein, die Stimme des Patienten zu hören, er wird sich dann ein Urteil bilden können, ob technische Fehler im Spiele, ferner aber auch aus dem Klange der einzelnen Töne in den verschiedenen Registern - auf Art und Umfang einer eventuellen Muskelerlahmung zu schliessen imstande sein. — — — Klingt die Mittelstimme brüchig und schwach, so wird der Arzt an Internusparese denken (!), dagegen an Transversusparese bei bestimmten (!) Veränderungen in der Bruststimme."

Wir wollen einmal in unserer Langmütigkeit annehmen, dieser Unsinn sei kein Unsinn, sondern Herr Dr. Bottermund wisse, was eigentlich Register ist, und er habe durch exakte Forschungen an ausgeschnittenen wie lebendigen Organismen erkannt, dass die Mittelstimme in dieser Erkrankung unbedingt eine Internusparese darstellen muss. Wir wollen ferner dabei ganz von dem wichtigen Umstande absehen, dass der Kehlkopf mit seinem vielverzweigten Muskel- und Nervensysteme dem Auge — denn dieses kann ja nur Internus- und Transversusparesen erkennen — nur zu einem ganz geringen Teil sich zur Betrachtung darbietet und dass eine Muskelerlahmung nie sich auf Muskeln und einen Muskel allein erstreckt, dass ferner nicht allein Muskelerlahmung, sondern auch Muskelverschiebung und Muskelanschwellung im Spiele sein kann. Nehmen wir an, die Sache sei so, wie sie Bottermund darstellt. Was will nun der Arzt thun, um diese Muskellähmung zu beseitigen? Denn als Heilkünstler hat er sich aufgeworfen und das Hic Rhodus hic salta darf ihm nicht erspart bleiben. — Zunächst behauptet Dr. Bottermund, dass die Muskelparesen des Kehlkopfes meistens mit katarrhalischen Zuständen

der Kehlkopfschleimhaut verbunden sind und dass diese letzteren unbedingt zuerst beseitigt werden müssen, will man Heilung der Muskelparesen erzielen. Das „Warum" bleibt der Herr Doktor in seiner grossen Wissenschaftlichkeit schuldig. Aber bereits an diesen Stellen wollen wir einmal positiv verfahren. Und zwar insofern positiv, als wir den Grund dieser katarrhalischen Entzündungen angeben und aus der Ursache den Ausblick einer natürlichen Heilung bieten. Bereits [illegible] schrieb der nimmerrastende Professor Friedrich Schmitt, dessen Schriften ich dem Gesanglehrer und Specialarzt Bottermund auf das Angelegentlichste zum Studieren empfehle, falls er nochmals gewillt ist, sich als Laie auf den heissen Boden der Gesangeskunst mit Schrittchen zu wagen, folgendes:

„– eine unnatürliche Vokalbildung rächt sich aufs fürchterlichste durch chronische Heiserkeit und Halsentzündungen, und dieser Zustand bringt die fortwährende Disposition zu Erkältungen mit sich, welche wiederum Heiserkeiten, Entzündungen und Katarrhe hinzufügen. Die Ärzte verstehen diese Zustände nicht zu unterscheiden, kurieren darauf los und verschlimmern das Übel, so dass die Unglücklichen sowohl in ihrem Beruf als in ihrer Gesundheit beschädigt und ihr Leben lang Patienten bleiben. Physiologische Erscheinungen sind nicht pathologische, die nicht therapeutisch, sondern physiologisch behandelt werden müssen. … Die Ärzte wissen nichts anders, als dass Heiserkeiten, geschwollene Mandeln, Zäpfchen und Halsentzündungen von Erkältungen herrühren, in den meisten Fällen aber ist unnatürliches Sprechen und Singen die Ursache, da kann Höllenstein nichts helfen, sondern Sprech- und Singgymnastik und alsdann Anleitung zum künftigen natürlichen Sprechen und Singen. Das kann der Arzt nicht geben! Der Tonansatz findet sich nicht in der Apotheke! Ich will Namen und Fälle nicht nennen, wo der Specialarzt sich blamiert hat!"

Wie man sieht, verwahrte sich bereits vor 30 Jahren ein ausgezeichneter Fachmann gegen jeden Eingriff von seiten unserer Ärzte. Schmitt war es, der zuerst die Ursache einer katarrhalischen Entzündung angab, und – wie wir gleich sehen werden – ist hiernach die Behandlungsweise nicht Sache des Arztes, sondern des Stimmbildners. Wollen wir eine nur etwas eingehende Erklärung noch abgeben, wie Stimmschwächen fast immer Entzündungen in sich schliessen müssen, so sei auf den Prozess der Ausscheidungen des menschlichen Körpers hingewiesen. Fremdstoffe, welche durch Kultur und unnatürliche Lebensform in unser Inneres gelangt sind, sucht der Körper, so lange er die nötige Kraft dazu hat, durch Haut, Darm und Nieren auszuscheiden. Sind diese Organe nicht mehr fähig, diese Fremdstoffe, die zu den verschiedensten Formen sich zu bilden vermögen, auszuscheiden, so suchen sich letztere andere Auswege. Hier spielt nun die Lungenröhre, vor allem Kehlkopf und Nase eine nicht unbedeutende Rolle. So lange diese Organe widerstandsfähig und gesund daliegen, wird der Fremdstoff — meistens in Form von Schleimfetzen, die bald von Russflecken geschwärzt, bald weiss, bald grünlich ausschauen – ausgeworfen. Diesen so notwendigen Auswurf vermögen jedoch nicht die erwähnten Organe zu absorbieren, sobald sie, durch falsches Singen und Sprechen geschwächt, widerstandsunfähig gemacht sind. Der Schleim bleibt in der Luftröhre, in den Taschen der Kehle, oft auch in den Nasen- und Rachenräumen sitzen und bildet sich, wird er nicht durch einen tüchtigen Schnupfen oder sonst einen Reinigungsprozess bei Gelegenheit herausgeworfen, allmählich zu einer zähen Masse, die den ganzen Stimmapparat in verkehrte Lagen zu rücken vermag, ja, diese Masse ist bereits die Wurzel zu allen Lungen- und Kehlkopfkrankheiten kompliziertester Art. Wird diese Wurzel nicht auf natürliche Weise herausgerissen, so fällt es schwer, jemals die Stimmorgane wieder in Ordnung zu bringen, da der also verhärtete Schleim sich in Geschwüre und zerstörende Gebilde im Laufe der Zeit verwandelt.

(Fortsetzung folgt.)

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried".

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Das also ist die von den verschiedensten Einflüssen bewegte, im tiefsten Grunde erschütterte Stimmung, in der Wotan bei Erda anlangt. Der Verlauf des Gespräches entspricht durchaus dem Vorspiel im Gemüte des Gottes. Da war der Besuch bei Mime und Alberich doch das reine Plauderstündchen, während wir jetzt in jähem Anlaufe auf den dritten beherrschenden Gipfel des Werkes versetzt werden, zu dem die andern beiden hochragenden Knotenpunkte bedeutungsvoll herüberschauen. Der erste ist Erdas Erscheinen im „Rheingold", der Höhepunkt dieses Dramas. Dort ist sie wirklich noch das, was Wotan sie nennt, die alles wissende, zum Eingreifen bereite Walterin der Welt, die aber dort schon in Wotan den Gedanken entzündet, ihr Wissen seinem Willen unterthan zu machen. Dass dies inzwischen geschehen ist, haben wir aus seinen Bekenntnissen an Brünnhilde erfahren, auch, was es für eine zweifache Folge für ihn gehabt hat. Die dritte verderblichste sehen wir jetzt mit Augen. Erda erscheint, von den Schlummerharmonien umwoben, wie mit Reif bedeckt. Das wissende Hirn der Welt träumt nur noch, das schlagende Herz der Welt vereist. Was die beiden Personen in Andeutungen, wie sie für mit einer Sache Vertraute überall üblich sind, mit einander verhandeln, kann uns nach dem Vorhergegangenen keine Schwierigkeiten mehr machen. Erdas erste ausweichende Verweisung auf die Nornen zeigt bereits, dass ihr die Antwort fehlt, die Wotan verlangt. Er hat den Schatz, den er an der Urmutter des Alls besass, verprasst in der Gier nach dem Ring, so muss er ihn jetzt entbehren im Dienste des Ringes und in seiner eigenen höchsten Herzensnot. – Aber Erda hat noch eine zweite Ausflucht, diesmal vielleicht eine wirkliche Aushülfe: Brünnhilde, die Tochter ihrer Schuld, die aber der Mutter Wissen geerbt hat. Doch da fliegt ein finsterer Schatten auch von dem zweiten ragenden Gipfel des bisherigen Dramas, dem Walkürensteine, herüber. Was Wotan dort auszuführen glaubte, die Bestrafung einer Ungehorsamen, war nichts als eine That unerhörtester Willkür, begangen an einer in freiem Entschlusse von ihm Geschiedenen, die noch dazu, wie die Wala andeutet, die Wurzeln ihres Verhaltens auf Wotan selbst zurückführen konnte, der er wiederholt sogar den richtigen, in der Verblendung seines Willens von ihm misskannten Ausdruck des neu zwischen ihnen entstandenen Verhältnisses zugerufen hatte: „von Walvater schiedest du – nicht wählen darf er für dich" und „erwarte dein Los, wie sich's dir wirft: nicht kiesen kann ich es dir!" So fehlt ihm jetzt, wo er am dringendsten der Hülfe bedürfte, auch noch die Tochter, der er bei seiner Flucht von Neidhöhle schon selbst sehnsüchtig gedacht hat. Die Erinnerung an sie scheint noch den Kreis seiner Thaten zu verengen, die jetzt um ihn herstehen und sein Elend und der Welt Unheil in unlösbaren Verknotungen einzuschliessen scheinen: der Ring, den Wotan haben will, draussen am Finger des von ihm gemiedensten aller Wesen, das zugleich der ganz auf sich selbst stehende Held ist, Brünnhilde, die allein vielleicht eine Auskunft wüsste, im Schlafe innerhalb des Feuerkreises, worin sie zu erhalten und damit von dem Ringträger fern zu halten Wotan auf dem Walkürensteine noch weiter ganz überflüssigerweise sich auferlegt hat, hierzu endlich noch Wotans in jeder Hinsicht ganz verzweifelte persönliche Lage, wenn Siegfried, wie es bereits der Fall ist, Brünnhilde aufsuchen will.

Indessen, wo wir nunmehr jeden Augenblick erwarten, dass Wotan zusammenbrechen werde, um in stummer Ergebung sein Schicksal über sich ergehen zu lassen, geschieht ein Unerwartetes, mit dem nur wahre Helden uns überraschen: nochmals jene Aufraffung, wie wir sie bereits erlebt haben, als Wotan in der Not seiner Sorge um die Burg einen Ausweg in dem neu in ihm auftauchenden Schwertgedanken fand, diesmal nur noch viel gewaltiger. Den Ausweg aus dieser neuen Not der Welt und seiner eigenen, zu dem niemand ihm dienstbar sein wollte, den niemand ihm zeigen konnte, findet er jetzt in sich selbst. Es ist sein grosser Entschluss, demjenigen, den zu meiden er bisher

die unerhörtesten Anstrengungen gemacht hat, sich liebend in die Arme zu stürzen. Allzusehr freilich dürfte einen Kenner von Menschenherzen diese Wendung nicht verwundern. Die moralischen Siege, die sich Wotan der Reihe nach abgewinnen musste, um von beliebigem Schweifen zu Mime, von diesem zu Alberich, von diesem zu Erda zu gelangen, die von Fall zu Fall eine grössere Selbstüberwindung erforderten, erreichten zwar ihren Zweck, ihn von Siegfried fernzuhalten keineswegs, stärkten ihm aber dafür die Kraft zu dem entgegengesetzten Streben. Auch haben wir ja beobachtet, dass genau in dem Masse, als Wotan sich bemühte, sich der Bande, mit denen ihn Siegfried enger und enger umstrickte, zu entwinden, auch die Kraft wuchs, mit der er sich zu ihm hingezogen fühlte. Vom völlig punkthaften „wer" im Preise der Göttermacht stieg sie bis zu dem verschämten Geständnisse des Liebsten, das ihm lebt, und von da zur ganz unverhüllten Hindeutung auf einen ihm frommenden Helden. Wozu frommen, sagt uns der mächtige Liebesausbruch, in den die durch den Gang zu Erda aufs gewaltsamste angespannte, ja überspannte Widerstandskraft umschlägt. Wotan will Siegfried die Weltherrschaft überweisen, nebenbei wird, wie er hofft, noch mancherlei anderes geschehen. Die Rede nennt deutlich eine Reihe von Einzelheiten und ist doch im ganzen noch durchaus unaufgeklärt. Vor allem ist sie nicht als Voraussage dessen zu fassen, was wir später sich ereignen sehen. Die hier genannte Erweckung Brünnhildens ist nicht die, zu der sich Siegfried alsbald im Kampfe mit Wotan den Weg bahnt, wie käme dieser dazu, jene zu wissen, aber nicht dieses für ihn so furchtbare Begebnis? Oder auch, es mit einem freudigen Stillschweigen zu übergehen? Ebenso ist Brünnhildens „erlösende Weltenthat" nicht ihre Heimgabe des Ringes am Schlusse der Götterdämmerung. Die hier von Wotan gemeinte That, zu der das Motiv der Weltherrschaft, das ich lieber das des Optimismus nennen möchte, ertönt, hat schon aus diesem Grunde mit dem Ringe nichts zu schaffen. Ein zweiter Grund für diese Behauptung ist der, dass sich Wotan die Heimgabe des Ringes überhaupt auf eine ganz andere Art, die wir gleich noch kennen lernen werden, denkt. Endlich widerspricht es den kommenden Thatsachen, dass Alberichs Fluch an Siegfried erlahmen soll, der, statt nach einigen Tagen erschlagen zu werden, vielmehr ein ewig Junger sei.

Wir müssen vielmehr den Zuruf an Erda „weisst du, was Wotan will?" ganz ernstlich als die Ankündigung eines von ihm selbst ins Werk zu Setzenden fassen. Das lehrt uns noch während der Rede das auch sie durchziehende Motiv des unsicher gewordenen Spielers, das eben seiner Herkunft nach nicht den Blick in eine unbestimmte trübe Ferne malt, auf die wir weiter keinen Einfluss haben, sondern den Zweifel an dem Gelingen eines beabsichtigten Thuns. Und es sind gerade Wotans wichtigste Aufzählungen, bei denen es sich einstellt: dass ihn keine Angst um der Götter Ende gräme, da er es wolle, dass er seinen Plan froh und freudig ausführen werde, dass er dem Siegfried sein Erbe zuweisen und dass an ihm Alberichs Fluch erlahmen werde. Wir wissen ja, wie sehr ihn alle diese Hoffnungen trügen. Das heimliche Bangen aber, das in jenem Motive durchklingt, rührt hier nicht mehr, wie in der Anrufung Erdas und der Unterhaltung mit ihr, von Wotans bösem Gewissen her, sondern aus seinen letzten Erfahrungen. Wie sie ihm das Gemüt in Bezug auf Siegfried mächtig geläutert haben, so haben sie ihm auch die Erkenntnis des wahren Verhältnisses unserer Einsicht zu unserem Willen geschärft. Auch das ist ein Faden in Wotans Wesen, der aus der „Walküre" regelrecht herübergesponnen wird. Der Plan der Geschwisterehe zeigte die grossartigste Selbsttäuschung des Denkens unter dem Zwange des eigenen Willens, über welchen Zwang Wotan durch Fricka aufgeklärt, von dem er durch den Verlust der Wälsungen und Brünnhildens endgiltig geheilt wurde. Noch blieb ihm aber ein starker Wille, der sich nunmehr in den Dienst einer reichen und geläuterten Einsicht stellte, die den Plan, die Welt vom Fluche des Ringes zu befreien, fasste. Wotan verfolgte dieses Ziel auf seinen Wandererfahrten durch Aufspürung etwa benutzbarer Geheimnisse und verborgener Zusammenhänge, er ging dazu über, sich anderer Personen für seinen Zweck zu bedienen, Mimes und Fafners, indem er durch ihren Verstand auf ihren Willen zu wirken suchte. Mit welcher Zuversicht er in diese neue Wendung seines Lebens eintrat, bewies sein Verhalten bei Mime. Schon etwas ernster fanden wir ihn vor Neidhöhle, wenn auch dieser Ernst zum

Teil auf die vorausgegangene Selbstüberwindung, vor Alberich zu erscheinen, gesetzt werden muss. Aber er hatte doch mit Mime auch eine ganz neue Erfahrung gemacht, die sich, als auch der auf Fafner und Alberich gebaute Plan misslang, zu der Erkenntnis steigerte „Alles ist nach seiner Art, an ihr wirst du nichts ändern". Dieser Spruch, den Wotan dem Alberich entgegenhält, gilt aber noch mehr für ihn selbst, hat er ihn doch überhaupt erst gefunden. Sein Inhalt ist, dass in allen Wesen, wie früher bei ihm selbst, die Einsicht dem Willen unterworfen ist, statt dass es umgekehrt sein sollte, und dass es daher, weil der Wille viel individueller ist als die Einsicht, und so zu sagen stets seinen Kopf für sich hat, schwer oder unmöglich ist, durch jene auf diesen zu wirken. Diese Erkenntnis muss einen grossen Eindruck auf Wotan gemacht, wie ein Thor zu einer ganz neuen Ansicht des Wesens der Welt sich ihm aufgethan haben. Denn er fasst sie zu einem besonderen Weisheitsspruche zusammen, was sonst nicht seine Art ist, und trägt ihn im Motiv des Weltgesetzes vor. (Fortsetzung folgt.)

Leipziger Kunstwoche.

Gastspiel der Compagnie Française unter Mitwirkung von Baron und Marcelle Lender. Was wir über die von Mme. Magnier und ihrem Ensemble gegebenen Stücke sagen konnten, gilt auch von den in der vorigen Woche durch die „Compagnie Française" aufgeführten Lustspielen „Ma Cousine" und „Le Fiacre 117"; nur waren sie womöglich noch einen Grad kecker. „Ma Cousine" von Meilhac, das uns wohl am meisten zumutete, hatte kaum nennenswerte dramatische Verwickelung. Die Handlung besteht hauptsächlich aus einer Reihe von übermütigen Scherzen, welche die reizende Schauspielerin Riquette ausführt. M. Baron spielte die Rolle Champcourtiers, welcher das wunderbare Stück „Le piston d'Hortense" gedichtet hat, Mme. Lender spielte die comédienne. Es ist überflüssig, zu ihrem begründeten Ruhme noch neues hinzuzufügen. Es ist nur schade, dass diese vollendeten Bewegungen, dieses wunderbare Spiel der Augen, aus denen allein schon alle Empfindungen zu lesen sind, diese Staunen machende Beherrschung des Gesichtsausdruckes (an dem sogar die Nasenlöcher beteiligt waren), dass dieses alles in dem Dienste so leicht wiegender Kunstwerke vergeudet wird. Und was wird aus dieser schönen Sprache erst in diesem Munde, aus dem der Strom der Rede wie eine klare metallische Melodie leicht schwebend dahinfliesst. M. Barons Komik erscheint von etwas gröberer Art, namentlich, da er durch sein breites Organ komische Wirkungen anstrebt. Wenn man Unwiderstehlichkeit als das höchste Lob für den Komiker auffasst, so muss ihm dieses unbestritten zuerkannt werden. Wer konnte bei M. Barons urköstlichem Lachen unangesteckt bleiben? Rechten wir da nicht allzu peinlich um den Grad des Lobes, seien wir dem Komiker dankbar, der in uns noch das gesunde breite Lachen hervorrufen kann, welches gerade unserem Zeitalter so wohlthätig ist. In dem zweiten Gastspiel rollte „Le Fiacre 117" über die Bretter, ein Stück, welches manchmal einen recht hübschen Anflug von Satire annimmt, im allgemeinen aber nur dürftig zusammengestoppelt ist. Mme. Lender und M. Baron waren in gleicher Weise bewundernswert, wie am ersten Abend. Das Ensemble war jedenfalls das beste, welches französische Schauspielergrössen bis jetzt über die Vogesen mitgebracht haben, — was freilich an und für sich noch nicht viel sagen will. Jedoch bot hier M. Barral wirklich hervorragendes, auch waren in der „Compagnie Française" alle Schauspieler den Forderungen der leichten französischen Komödie vollauf gewachsen. In den Toiletten kam die ganze raffinierte Eleganz des modernen Pariser Geschmackes zur Geltung. H. L.

In der Früh.

Im Röslein's reinem Kelche
Ein Tropfen zittert und scheint,
Den hat in der Früh das Röslein
Um meine Sünden geweint.

In meinem Auge zittert
Und scheint ein Tropfen Tau,
Röslein, ach liebstes Röslein,
Ach wärst du meine Frau!

Walter Harlan

O, wir Klugen!

Wir Menschen wissen doch viel zu viel
Französisch ist uns ein Kinderspiel
Und schon als winzige Büblein widmen
Wir uns den scheusslichen Logarithmen.
So geht's eine ganze Weile weiter
Und man wird immer und immer gescheidter
Doch noch viel klüger sollen wir werden,
Es ist halt unser Geschick auf Erden.
Zwar wallende Locken und rote Wangen
Darf keiner von unsereins verlangen,
Und enge Brust und magere Waden
Verraten, dass wir mit Weisheit geladen.
Doch unbedenklich wird weiter gebüffelt
Und immer klügeres ausgeschnüffelt!
Ach, wär' es denn nicht vielleicht an der Zeit,
Man würde auch 'mal durch Schaden gescheidt?

Ernst Fleischhauer

Bücherbesprechungen.

Empor! Gedichte von Adolf Wilhelm Ernst Hamburg 1897 Conrad Kloss. Keiner vom „jungen Deutschland" ist's, der sich mit dieser Sammlung lyrischer Gedichte und Epigramme an die Öffentlichkeit wendet, aber er ist auch kein „Alter".

Glatt in der Form, doch ungekünstelt, sind die Lieder jugendfrischem Dichterherzen entquollen, und freudigen Widerhall mögen sie im Herzen der Gattin, dem sie gewidmet sind, gefunden haben. Und das wäre schon immerhin ein Erfolg, um den mancher weniger Glückliche den Dichter beneiden dürfte. Möge dieser Erfolg ihn trösten, wenn sein Buch — was wir ihm nicht wünschen — in der Hochflut der litterarischen Erscheinungen unserer Tage untergeht, wie so manches Produkt deutscher Lyrik, dem ein besseres Schicksal zu gönnen wäre. Einige im folgenden gegebenen Proben mögen für sich selber sprechen

Dem ersten Teile („Herz und Welt") entnehmen wir

Abendfeier.

Vom letzten Abendglühen überflossen
Wiegt traulich flüsternd sich der See im Traum,
Wie Ahnung weht's herab vom Wald am Saum,
Und durch den mildverklärten Weltenraum
Hat süsser Himmelsfrieden sich ergossen
Traumstille Dämm'rungsstunde . . . In der Ferne
Das Firmament durchblitzen Silbersterne . . .
Vom Dorf gedämpfter, später Glockenschlag . . .
Sanft schlummert ein der Tag

Ich sitze . . . voll dem Zauber hingegeben —
Am Strand . . . Versunken ist mir Raum und Zeit,
Versunken ist der Erde Lust und Leid . . .
Mein Geist schaut ahnend in die Ewigkeit
Und fühlt entzückt des Weltengeistes Weben.
Verstummt ist im Gemüt mir Wunsch und Wollen
Nur leise tönt in Klängen, weichen, vollen,
Der reinsten Menschenliebe Harmonie,
Des Lebens Poesie

Herbstsegen

Wie lieb' ich euch, ihr sonnig blauen,
Ruhübergoss'nen Herbstestage,
Mit euren klaren Himmelsauen,
Mit eurem Farbenschmelz im Hage!

Wohin mein Auge sich auch wende,
Quillt reicher schwerer Früchtesegen
Welch würz'ger Duft im Rebgelände,
Welch üppig Reifen allerwegen!

Wie schaffen erntelustentglommen
Die Menschen rasch mit heit'rer Seele,
Von keiner Sorge mehr beklommen,
Wie schallt ihr Sang aus frischer Kehle!

Ich wollt', ich könnt' mein Leben schauen
Dereinst so glanzdurchwoben, milde,
Wie jetzt vor mir die sonnig blauen,
Fruchtschweren, sel'gen Herbstgefilde

Dem zweiten Teile („Zeit und Welt“) ist das folgende entnommen

Mannessinn.

Und bist auch im Palast du nicht geboren,
Und rollt in dir auch kein erlauchtes Blut,
Durch deiner Seele stolzen, freien Mut
Kannst du ein König sein, von Gott erkoren.

Und hast der Wahrheit Treue du geschworen,
Lass wuchern deiner Seele reines Gut
In ewig wacher, heil'ger Kampfesglut
Und unbeirrt vom Angstruf feiger Thoren.

Was gut und wahr, das sprich mit kühnem Wagen.
Und selbst wenn Könige dich zornig laden
Vor ihre Schranken, rede sonder Zagen.

Gehst so du auf der Menschheit Sonnenpfaden,
Wird durch dein wahrheitstolzes Thun und Sagen
Beschämt selbst mancher Fürst von Gottes Gnaden.

Der dritte und letzte Teil umfasst die Epigramme, deren zwei hier wiedergegeben sein sollen.

Einem Geheimrat.

Gottlob! nun ist er Geheimer Rat!
Man braucht nicht mit Fingern mehr auf ihn zu zeigen;
Denn was er nicht weiss und was er nicht hat,
Das kann er der Welt nun mit Anstand verschweigen.

Christentum.

Dass Gott du nennst und laut bekennst,
Nicht dadurch bist du Christ
Wenn früh und spät auch im Gebet
Du seiner nicht vergisst
Nein, wenn du schaffst und nicht erschlaffst
Für das, was edel ist,
Dann ohn' Gebet und unerfleht
Bist durch die That du Christ.

Der Dichter ist übrigens kein Neuling auf litterarischem Gebiet. Seine „Litterarischen Charakterbilder“, „Heinrich Leuthold“ (ein Dichterporträt) und die „Neuen Beiträge“ dazu, sowie die Studie „Goethes Religion“ dürften seinen Namen schon in weiteren Kreisen bekannt gemacht haben. H. P

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Bei Gelegenheit des in der Philharmonie stattfindenden Konzerts des „Leipziger Männer-Chores", das vollauf befriedigend verlief, hatte ich zum erstenmal Gelegenheit, das Winderstein-Orchester zu hören, und freute mich über die tadellose Wiedergabe von Liszts „Préludes", welche bewies, dass wir es mit einem Orchester ersten Ranges zu thun haben. Vielleicht entschliesst es sich bald einmal zu einem zweiten, selbständigen Besuch, um uns weitere Beweise zu erbringen.

— Um die Wiederbelebung der Kirchenmusik machte sich Herr C. Mengewein mit dem „12 Apostel-Kirchen-Chor" verdient. Er führte Chöre und Solostücke von sich selbst, von Palästrina, Becker, Parti, Händel, Schütz, Raff usw. auf und zwar zum grössten Teil in beifallswürdiger Weise.

— Das „Böhmische Streichquartett" gab in seiner letzten Soiree u. a. Tschaikowskys F dur-Quartett (Op. 22) in vollendetster Weise wieder. Besonders die Ausführung des grotesken und bizarren Scherzos in Des war eine Glanzleistung.

Kamilla Landi hat in ihrem dritten Konzert wiederum mich, wie die gesamte Zuhörerschar begeistert, Herr Anton Hekking unterstützte die Künstlerin durch meisterlichen Vortrag einiger Cello-Soli.

— Prof. Halir spielte am 1. April u. a. ein Konzertstück mit Orchester (Op. 6) von Otto Singer, das mir sehr gut gefallen hat. Es ist ansprechend melodiös und ausserordentlich fein und vornehm instrumentiert, dabei für die Solo-Violine recht dankbar.

Tinels „Franciscus" führte Siegfried Ochs mit dem philharmonischen Orchester zum wiederholten Male auf. Wir danken ihm dafür, dass er sich dieses herrlichen, tiefempfundenen Werkes so warm annimmt und es in einer über allem Tadel erhabenen Wiedergabe abermals zu Gehör brachte.

Personallen.

In seiner Vaterstadt Stockholm starb vor kurzem der Heldentenor **Leopard Lerbatt**, der vordem als Mitglied des Hoftheaters in Dresden, danach als erster Heldentenor der Wiener Hofoper sehr bekannt und besonders geschätzt war. Lerbatt ging erst spät zur Bühne — er war bereits Modewarenhändler — als er seine Stimme entdeckte und zog sich vor etwa zehn Jahren ins Privatleben zurück. Er erreichte ein Alter von etwa sechzig Jahren.

Herr Kammersänger **Anthes** hat einen verlockenden Gastspielantrag nach Madrid erhalten. Er soll dort in der Charwoche dreimal im Königl. Theater auftreten und unter anderem den Lohengrin singen.

Frau **Schröder-Hanfstängl** zieht sich ins Privatleben zurück.

Der Bassist **Johannes Elmblad**, Regisseur am Breslauer Stadttheater und bekannt durch seine Mitwirkung in Bayreuth, hat, wie das „Berl. Tagebl." meldet, einen Ruf als Intendant der Kgl. Oper in Stockholm erhalten.

Ludwig Stahl kehrt wieder an das „Berliner Theater“, die Stätte seiner früheren Wirksamkeit, zurück. Der Künstler ist berufen als Ersatz für den ausscheidenden Herrn Dr. Pohl.

Carl Wagner, der jugendliche Held und Liebhaber des Hamburger Stadttheaters, vorher am Hofburgtheater in Wien engagiert, hat mit Herrn Intendanten Direktor A. Prasch einen Vertrag abgeschlossen, der ihn für eine Reihe von Jahren dem „Berliner Theater“ verpflichtet. Er tritt sein Engagement in Berlin am 1. September 1898 an.

Man schreibt uns aus Cincinnati über eine Aufführung des „Fliegenden Holländer“: Herr **Gerhard Stehmann**, welcher den norwegischen Kapitän Daland darstellte, zeigte sich abermals nicht bloss als bedeutender Sänger, sondern bemeisterte auch die schauspielerische Seite der Rolle vollkommen. Herr Stehmann ist eines der fähigsten Mitglieder der Gesellschaft des Herrn Damrosch. Er ist als Sänger, als Schauspieler und als Regisseur ein ganzer Künstler. — Und weiter über eine Aufführung des „Tannhäuser“: Herr Gerhard Stehmann führte die Partie des Landgrafen brillant durch. Sein mächtiger Bass entwickelte sich in dem warmen Vortrag des Künstlers zu vollster Schönheit.

Eines Sieges auf allen Linien hatte sich Frau **Edel** im letzten Philharmonischen Konzert zu Hamburg zu erfreuen.

Aus Paris wird mitgeteilt, nach dort eingetroffenen Nachrichten sei in **Munkacsys** Befinden eine entschiedene Besserung eingetreten. Er werde in absehbarer Zeit im stande sein, die Heilanstalt zu verlassen.

Aus München teilt der „Bayer. Kurier“ mit, dass der Baritonist Kammersänger **Brucks** sich mit der geschiedenen Gemahlin des Grafen Larisch, bekanntlich einer Tochter des Herzogs Ludwig, verloben wird.

Ernst v. Wolzogen hat dem „Börs.-Kur.“ zufolge sein geplantes Kolonialdrama vollendet. Es ist zwar „Unjamwewe“ betitelt, spielt aber in Berlin W.

Frl. **Henny Borchers** in Breslau sang als zweite Gastrolle den Fidelio, der mehr noch als die Brünnhilde in der „Walküre“ ihre Individualität offenbarte. Insbesondere zeigte der hier vorkommende gesprochene Dialog, dem die Darstellerin ohne die Beihülfe des Komponisten den Stimmungston zu geben hat, dass Frl. Borchers im Grunde eine ruhige Natur ist, dass sie wohl die Rolle in ihren Teilen richtig und wahr, aber doch nicht tief und nachhaltig empfand.

Frau **Emmy Förster**, die verwitwete Schwiegertochter des verstorbenen Burgtheater-Direktors Dr. August Förster, zuletzt am Berliner „Lessing-Theater“, hat kürzlich am Stadttheater in Teplitz mit vielem Erfolge gastiert. Sie spielte die Titelrolle in Dumas' „Kameliendame“ und die Magda in Sudermanns „Heimat“ unter lebhaftem Beifall.

Herr **Julius Ritter**, der bisher als Oberinspektor am „Neuen Theater“ in Berlin thätig war, übernimmt in diesem Sommer die Direktion des neu erbauten Tivoli-Theaters in Hannover.

Verschiedenes.

— Eine wehmütige Erinnerung rief die erste Aufführung des „Gymnasial-Direktor“ von Zabel und Bock im „Berliner Theater“ wach. Gerade waren es drei Jahre, dass im „Residenztheater“ — am 18. Februar 1894 — das Lustspiel „Verfehlter Beruf“ von Zabel und Dernburg zum erstenmal in Scene ging. Damals spielte Mitterwurzer die Hauptrolle.

— Von einem Orkan zerstört wurde in Kischinew das aus Fachwerk gebaute Stadttheater in der Nacht auf den 20. Februar. Der Sturm hat auch sonst in der Stadt arge Verheerungen angerichtet. Mehrere Menschen sollen ums Leben gekommen sein.

— Ein neues Stadttheater. Endlich besitzen Saarbrücken und seine Schwesterstadt St. Johann ein eigenes Theater. An Stelle des Restaurationsgebäudes mit Theatersaal im alten Kasinogarten hat ein Herr de Bruyn das „Neue Theater“, einen hübschen, im Innern geschmackvoll und praktisch eingerichteten Bau mit allen Bequemlichkeiten errichtet. Leiter des Unternehmens ist Herr Reuter, der frühere Pächter des alten Kasinogartens. Am 18. d. Mts. wurde das Theater mit einer wohlgelungenen Aufführung der Oper „Mignon“ bei ausverkauftem Hause eröffnet. Voraus gingen die Jubel-Ouverture von Weber und ein Prolog, der in einem Hoch auf den Schirmherrn der Kunst, Kaiser Wilhelm II., ausklang.

— **Ein Opernfragment Wagners.** Aus Würzburg schreibt man: Ein Fragment aus einer Oper „Die Hochzeit", die Richard Wagner während seines Würzburger Aufenthaltes schrieb und dem Musikverein Würzburg am 1. März 1833 zum Geschenk machte, wurde dieser Tage von Miss Burrel in London um 300 Mark durch Vermittelung eines hiesigen Kunstverständigen käuflich erworben. Das Werk erhielt nach Auflösung des Musikvereins das Vereinsmitglied Baier in Würzburg und von diesem kam es nach dessen Tode in den Besitz des Musikalienhändlers Röser und später in jenen seines Sohnes, des Herrn Kaspar Röser. Im Jahre 1879 erfuhr Richard Wagner, dass „Die Hochzeit" im Besitze Rösers sei und stellte Klage auf Herausgabe. Die Klage Richard Wagners wurde am damaligen Bezirksgericht Würzburg abgewiesen, weil Röser den Beweis liefern konnte, dass er auf rechtmässige Weise in den Besitz des Wagnerschen Opus gekommen sei. Röser verkaufte dann später das interessante Manuskript nach auswärts und nun geht solches um den verhältnismässig geringen Preis von 300 Mark in die Wagnerverehrerin Burrel, die eine grössere Sammlung von Wagnersachen besitzt, über. Die Oper darf aber ohne Zustimmung der Familie Wagner nicht zur Aufführung kommen. Es bleibt zu bedauern, dass das für den Entwickelungsgang des Meisters wichtige Fragment für eine deutsche Sammlung, deren Zierde sie bilden würde, verloren ist.

— Unter den Bewerbern um das Theater des Westens wird neuerdings nach dem „Kleinen Journal" auch die General-Intendantur der Königl. Schauspiele genannt.

Selbstanzeige.

Gesanglehrer der Gegenwart: Julius Stockhausen und seine Schule, Friedrich Schmitt und seine Stellung zum Kunstgesang, Müller-Brunow und die Lehre des primären Tones. Band I. — von George Armin. Leipzig, Constantin Wilds Verlag. Preis 2.— Mark.

Sieht man von den Recensionen ab, wie sie in Tageszeitungen und Zeitschriften für Kunst von Kennern über Gesang, Gesangspädagogen und Sänger zu lesen sind, so glaube ich, dass mit diesen Zeilen zum ersten Male versucht wird, vom Standpunkte der Erfahrung und praktischen Wissenschaft die Gesangspädagogik historisch in ihren namhaftesten Vertretern kritisch zu betrachten. Es war mir dieses erst möglich, als ich nach dem Durchkosten vieler moderner Methoden, die sich in anspruchsvollen Gesangschulen vorstellen, auf das Studium des primären Tones stiess, wie es der bis auf den heutigen Tag verkannte Leipziger Gesangspädagoge Müller-Brunow in seiner monumentalen Schrift niedergeschrieben. Erst als ich mir die Grundsätze dieses aussergewöhnlichen Mannes zu eigen gemacht hatte, war ich wie erwähnt imstande, die Erscheinungen, wie sie an Gesangschulen und Sängern tagtäglich sich uns bieten, kritisch zu beleuchten.

Es ist nicht zu leugnen, dass es schon vor Müller-Brunow ein berechtigtes Pro und Kontra von natürlich empfindenden Gesangspädagogen gegeben. Ich erinnere nur an die Methode Stockhausen, welche seit ihrem Bestehen unter den heftigsten Anklagen zu leiden hatte. Aber diese Äusserungen waren meist privater Art. Oft traf die Anklage auch nur das Einzelne, das Nebensächliche, und dabei war der Kläger selbst über seine richtig empfundenen Ideen sich nicht so klar, dass er aus dem Sturze des Alten ein dauerndes Neues hätte errichten können. Wie man nun die Charaktere der Menschen am besten dadurch verstehen lernen und auseinanderhalten kann, dass man sich ihren oft gleichsteilig [illegible] Fehler selbst durchkostet und dann sich in die Einsamkeit begiebt, so hat auch der, der in das Schicksal dieses Weges in der [illegible] Gesangskunst vorzeichnete, die Mittel in der Hand, energisch und gerecht gegen Praktikanten auf diesem Gebiete vorzugehen. Fast naturgemäss musste ich bei dieser Arbeit auf Dinge stossen, die von einem Wall von Vorurteilen umgeben und durch die Bezeichnung „berühmt" doppelt schwer zu erkennen waren und die deshalb das Gebot Nietzsches in ganz merkwürdiger Form erhielten:

„Du sollst den Berühmten und Einflussreichen aus dem Wege gehen."

Ich versuchte diesem Gebote zu folgen und das Resultat war die vorliegende Arbeit. Dass hierin ein [illegible] Nutzen gefunden wäre, ist nicht so ohne weiteres zuzugeben. Denn der gebildete Sänger oder Lehrer vermag erst dann sich von der Wichtigkeit dieser Thematik ein anschauliches Bild zu machen, wenn er den gleichen mühseligen, aber sehr interessanten Weg durchschritten, wie der Verfasser. Dies zu verlangen, scheint überflüssig zu sein, wenn man das Maass der Sänger [illegible] und das Vorurteil von [illegible] nicht geschulte [illegible] in Betracht zieht. Aber der direkte Vorteil war auch nicht der Zweck dieser Abhandlungen. Was der Verfasser versucht, ist nur, die Wichtigkeit und somit die Verantwortlichkeit in Sachen der Gesangskunst erkennen zu lassen und der Lehre eines genialen Pädagogen die Wege zu ebnen.

Leipzig, im März 1897. George Armin.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 30.

Die Redenden Künste.

·CASPARI·

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

· C · · W ·

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Künstlertafel

Leipzig, den 24. April.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12–1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt M 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post M 2,–, für das Ausland M 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12830), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 30.

Inhalts-Verzeichnis.

Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll
Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Aufführung der Matthäus-Passion von Seb. Bach in der Thomaskirche. Charfreitag 1897. Unter Nikischs genialer Leitung gab die Aufführung der Matthäus-Passion auch dem diesjährigen Charfreitag seine traditionelle Weihe. Tausende andächtiger Gläubiger und eine grosse Anzahl wissbegieriger Musikkenner füllten die Thomaskirche, um sich nach einer für die Mehrzahl wohl zu langen Frist wieder einmal zu erbauen an dem monumentum aere perennius kirchlicher Tonkunst. Viele hatte die Neubesetzung des Soloquartetts, in erster Linie der „neue" Christus des Herr Dr. Felix Kraus angezogen; man war allgemein gespannt auf seine Christusinterpretation, und nach den Darbietungen des Wiener Sängers im Laufe dieser Konzertsaison auch zu den grössten Erwartungen berechtigt. Wurden sie nun für alle erfüllt? — Bei aller Bewunderung, die ich für Herrn Kraus hege, muss ich die Frage negieren. Obgleich ich im allgemeinen auch dem omne simile claudicat in der Tonkunst huldige, fordert die Interpretation durch Herrn Kraus zu einem Vergleich mit anderen berühmten Vertretern der Bachschen Christuspartie geradezu heraus. Ich habe zunächst den Christus des Dresdener Meistersänger Perron, und den des Amsterdamer Gesangsprofessors Messchaert (letzterer sang vor zwei Jahren hier den Christus) im Auge, oder besser gesagt, im Ohr. So grundverschieden die Auffassung beider Sänger ist, ebenso vollendet war jede einzelne Leistung an sich, und — hinter beiden bleibt Herr Kraus vorläufig noch zurück. Ganz abgesehen davon, dass dem Kraus'schen Organ die Weichheit eines Perron ebenso wie die voluminöse Fülle eines Messchaert abgeht, macht sich, je öfter man Herrn Kraus hört, in seinem Vortrage eine nicht leicht definierbare Manieriertheit geltend, die ich lange Zeit für den Ausdruck echter Männlichkeit und selbstempfundenen, mit elementarer Gewalt plötzlich durchbrechender Lebenstragik hielt, die aber bei scharfer Analyse das Negative in sich birgt, dass diese Vortragsweise den Sänger zu direkt unschönen Tongebungen veranlasst, wie sie auf der anderen Seite den vorurteilslosen Kenner peinlich berührt. Zu dieser Schlussfolgerung bringt mich Herr Dr. Kraus durch seine sonderbare Manier, einsilbige Wörter in Relativ- und Konsekutivsätzen mit kurzem, im ff abgebrochenen Atemstoss hervorzuheben. Beispielsweise ist unser konsekutives „dass" tonlos und darf füglich auch im Gesang nicht betont werden, am allerwenigsten in der geschilderten Form, die an berechnete Effekthascherei nahezu grenzt. Überall da, wo der Sänger den Worten des Welterlösers göttliche Würde und Einfachheit verlieh, war er gross, wenn auch nicht unvergleichlich; so bei den Einsetzungsworten des allerheiligsten Sakramentes und dem in prophetischem Geist seinen Jüngern gekündeten Judaskusse, sowie in dem weltumfassenden Schmerz und bei der Todesresignation des göttlichen Heilandes. Von dem Eli, eli, lama, asabthani hatte ich mir noch grössere Wirkung versprochen, dagegen war die kurze Reflexion nach der Passionserzählung „am Abend, da es kühle war," eine unübertreffliche Leistung des berühmten Sängers. Die Erwartungen, wenigstens nach der Generalprobe, weit übertroffen hat Frl. Osborne als Vertreterin der Altpartie. Was sie sang, war tief religiös empfunden, wirkte unmittelbar auf ihre

[illegible] Fassung [illegible] glaube ich [illegible]

Das Orchester und die Chöre [illegible] Höhe [illegible] punkt der [illegible] Aufführung [illegible]

[illegible]

I. [illegible]

Arno Hilf.

Eine ausserordentlich interessante und sympathische Erscheinung im „Reich der Töne" ist der vortreffliche Violinvirtuose Arno Hilf. Sein Ruf steigert sich von Jahr zu Jahr; er ist in Deutschland, Russland, Ungarn, Schweiz usw. schon als eine Grösse allerersten Ranges anerkannt und bewundert, und es wird wohl nicht mehr lange dauern, ehe die ganze Musikwelt diesem Künstler zujubelt, obgleich er in vornehmer Weise jedes Reklamemittel verschmäht. Was man am meisten an ihm bewundern muss, ist die (ach, so seltene!) Vereinigung einer meisterhaften oder richtiger hexenmeisterhaften Technik und einer tiefernsten Anschauung eines jeden Komponisten, der so glücklich ist, ihn als Interpreten zu haben. Er spielt mit einer Überzeugung, einer künstlerischen Überlegenheit, einer Kraft und Grazie, die jeden musikalischen Menschen interessieren und den ärgsten Philister aus Lethargie und Schlaf aufwecken muss.

Arno Hilf.

Arno Hilf wurde am 14. März 1858 in Bad Elster an der sächsisch-böhmischen Grenze geboren und entstammt einer bekannten Musikerfamilie, die schon durch Generationen gute Geiger aufzuweisen hatte. In seiner Kindheit spielte er sehr gut Klavier; es schien deshalb beinahe fraglich, ob ein Pianist oder ein Violonist aus ihm werden sollte, und noch heute ist er ein vortrefflicher Begleiter.

Den ersten Violinunterricht erhielt er von seinem Onkel, einem Schüler Spohrs, und später ging er an das Leipziger Konservatorium, wo er bald als Schüler Davids und Röntgens eine Zierde desselben Instituts wurde, in dem er jetzt als erster Violinlehrer wirkt. In Leipzig hatte er Gelegenheit, dem norwegischen „Geigerkönig" Ole Bull vorzuspielen, dieser wurde kurze Zeit sein Lehrer und prophezeite dem jugendlichen Künstler eine schöne Zukunft.

Kaum erwachsen, spielte Hilf in Dessau ein Konzert von Joachim mit so grossem Erfolg, dass er gleich nach Russland als Lehrer ans Moskauer Konservatorium berufen wurde, wo er 10 Jahre weilte und viele Lorbeeren erntete. Im Jahre 1888 wurde er als Konzertmeister nach Sondershausen berufen, erhielt aber schon ein Jahr darauf die Stelle als Konzertmeister im Gewandhaus und übernahm 1890 als Nachfolger Professor Brodskys die Stelle als erster Violinpädagog am Leipziger Konservatorium und Primarius des Gewandhausquartettes. In den letzten Jahren hat er auf Konzertreisen im In- und Auslande grossen Enthusiasmus erweckt, — besonders war sein Konzert in Berlin 1892 ein musikalisches Ereignis — und selbst die bissigsten Kritiker waren über diesen „Stern" des Lobes voll. Der Fürst von Sondershausen und der Herzog von Sachsen-Altenburg verliehen ihm beide die „goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft" mit der Krone. Möge dieser treffliche Künstler unserm Leipzig recht lange erhalten bleiben!

B. Holm.

„Gernot".

Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Gustav Kastropp. Musik von Eugen d'Albert. (Erste Aufführung am Grossh. Hof- und Nationaltheater in Mannheim am 11. April.

Die erste Aufführung von Eugen d'Alberts dreiaktiger Oper „Gernot" im Hof- und Nationaltheater in Mannheim am Palmsonntag fand unter ganz ungewöhnlichem Enthusiasmus des Publikums statt. Der Erfolg darf als ein geradezu glänzender bezeichnet werden. In welchem Procentsatz dieser glänzende Erfolg auf Rechnung der den höchsten Zielen der Kunst nachstrebenden Persönlichkeit Eugen d'Alberts, seinem kaum bestreitbaren Ruhm als genialsten der jetzt lebenden Klavierspieler, als welcher er während seines jüngsten Mannheimer Aufenthalts das musikliebende Publikum aufs neue wieder holt entzückt hat, oder auf Rechnung seiner neuesten Tonschöpfung, der Oper „Gernot", zu setzen ist, ist schwer zu entscheiden. Unzweifelhaft war ein glänzender Erfolg aber vorhanden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf das von Gustav Kastropp, wie behauptet wird, unter thätiger Mitwirkung d'Alberts verfasste Textbuch zu „Gernot". Die frei erfundene Handlung führt uns in die germanische Urzeit vor den Römerkriegen, in das Reich der Sueven am Bodensee.

„Gernot", von dem uns ausser dem Namen nichts mitgeteilt wird, hat den über die Sueven herrschenden und bei dem Volke beliebten König Wulf erschlagen und die Krone an sich gerissen. Näheres über den Vorgang ist im Textbuch nicht zu finden. Wulfs Witwe Waltrudis entflieht mit ihrem Söhnchen und bittet bei Hubald, einem blinden Greis, um Obdach, welches dieser ihr gewährt. Am nächsten Morgen ist Waltrudis verschwunden, das Kind, welches sie zurückgelassen, wird von Hubald mit seinem eigenen Töchterchen Helma unter strenger Wahrung des Geheimnisses, unter dem Namen Marbod erzogen. Bei Beginn des Dramas ist Marbod bereits zum Manne herangereift. Gernot ist Helma in den Bergen begegnet und in Liebe zu ihr entbrannt. Als er sie wieder aufsuchen will, verirrt er sich, getrennt von seinem Jagdgefolge, im Wald. Die Nebel sinken, Elfen erscheinen und necken Gernot. Das Spiel dauert fort, bis die Elfenkönigin erscheint, welche Gernot für sich und ihr Reich gewinnen will. Gernot widersteht aus Liebe zu Helma, worauf ihm die Elfenkönigin verkündet, er werde die Maid besitzen, allein sein Glück werde brechen und er sterben. Helma, welche ihrem vermeintlichen Bruder Marbod, der selbst Helma liebt, einst zugeschworen hat, sie werde nie freien, bittet Marbod, ihr den Eid zu erlassen, was dieser widerstrebend bewilligt. Gernot wirbt um Helma und diese, die sich nun frei fühlt, reicht ihm ihre Hand. Im zweiten Aufzug wird im Königspalast die Hochzeit gefeiert. Hubald verlangt von Gernot einen feierlichen Schwur, dass er Marbod nie an Leib und Leben,

an Freiheit und Glück schaden wolle. Als Gernot geschworen, entdeckt ihm Hubald das Geheimnis, das sich an Marbod knüpft. Allein Gernot, von der Existenz eines Sohnes des erschlagenen König Wulf beunruhigt, lässt Marbod schwören, dass er den Thron Gernots schirmen und ihm immer als Freund zur Seite stehen wolle. Er sinnt trotz seines Eides auf Böses gegen Marbod. Marbod leistet den Schwur. Während Gernot mit Helma am Opfersteine die Hochzeit feiert, erscheint Waltrudis und verkündet Marbod, dass er König Wulfs und ihr Sohn sei, und stachelt ihn auf, Blutrache an Gernot zu nehmen. Marbod folgt der Aufforderung, ein Teil des Volkes schlägt sich zu dem Sohne König Wulfs und dem rechtmässigen Erben der Krone. Marbod erscheint mit seinen Kriegern vor König Gernot, er verlangt Entbindung von seinem Schwur, die Krone selbst und Sühne für seines Vaters Tod. Gernot und Marbod kämpfen im persönlichen Zweikampf um die Krone. Gernot fällt und die Elfen schweben mit seiner Leiche nach der Höhe.

Man kann diesem Textbuche zwar weder eine sinngemässe Entwicklung, noch eine gewisse dramatische Kraft absprechen, allein auf der anderen Seite ist sein poetischer Wert doch nur sehr gering. Es fehlt das innerlich Packende, menschlich Ergreifende, und die seelische Motivierung der Vorgänge ist sehr mangelhaft. Von Wagnerschen Vorbildern erfüllt, ist manches eingeführt, was in jene Entwicklungsperiode absolut nicht passt, so namentlich die Romantik der Elfenscene, das Hinaufschweben der Elfen mit der Leiche Gernots zum Licht, alles Vorstellungen, welche der Zeit, in welcher die Handlung spielt, noch ferne lagen. d'Albert war in der Wahl dieses Textbuches ebensowenig glücklich, wie in seinem „Rubin" und in seiner „Ghismonda".

Bis zu einem gewissen Grade ist es Eugen d'Albert gelungen, durch seine in stets edler Tonsprache gehaltene Musik, welche turmhoch über dem Textbuche steht, die Sprödigkeit des letzteren zu überwinden. d'Alberts Musik ist, wenn auch die Tonmassen etwas allzu ruhelos auf- und niederwogen, doch eine ausserordentlich kraftvolle, dramatisch belebte, von echter, wahrer Leidenschaft durchglühte. Mit Meisterschaft weiss er die einzelnen Charaktere, die dramatischen Situationen, die wechselnden Stimmungen treffend musikalisch zu illustrieren und die Steigerungen bis zum Höhepunkte kraftvoll durchzuführen. Nicht minder ist er hervorragend in den lyrischen Momenten, welche grösste Innigkeit und zarteste Empfindung atmen. Wer Scenen, wie die Elfenscenen, die von hervorragender Schönheit sind, die höchst dramatische Scene zwischen Waltrudis und Marbod, die Liebeszwiegesänge zwischen Gernot und Helma so wie d'Albert schreiben kann, der gehört zu den Berufenen, von dem ist bedeutendes zu erwarten. Bedeutendes hat d'Albert bereits in seinem „Gernot" geleistet. Auch die technische und formale Gestaltung ist hervorragend. Die Verwendung der Leitmotive, ihre Kombinierung und Gegenüberstellung, die Gestaltung der Chöre, die Behandlung des Orchesters, das ganz eigenartige Klangwirkungen zeigt, beweist eine souveräne Beherrschung der Ausdrucksmittel. Die Orchestration ist kräftig und machtvoll und dabei doch diskret. Die Musik zu „Gernot" ist die Schöpfung eines hervorragenden Talents, das berufen ist, den höchsten Zielen nachzustreben.

d'Albert hat sein Werk in Mannheim selbst einstudiert und hat die Aufführung selbst dirigiert. Nach beiden Richtungen hin hat er seine Leistungsfähigkeit glänzend bewährt. Das überaus schwierige Werk kam tadellos heraus. Hervorragend war insbesondere die Leistung des Orchesters und des Chores.

Die von dem Intendanten Herrn Dr. Bassermann geleitete Inscenierung war eine sehr stimmungsvolle, ebenso die dekorative Ausstattung von schöner Wirkung. Unter den Solopartieen, welchen manchmal recht Unsangbares zugemutet ist, waren insbesondere hervorragend Frau Hermine d'Albert, eine treffliche dramatische Sängerin, als Waltrudis, Frau Sorger als Helma, Herr Kromer als Gernot und Herr Krug als Marbod.

Die Aufführung des „Gernot" war eine ehrenvolle und verdienstliche That der Mannheimer Oper.

J. Richard.

Der taube Meister.

(Ludwig van Beethoven, gestorben am 26. März, beerdigt am 29. März 1827.)
Ein Gedenkblatt von Dr. Leopold Wulff.

> Eine der Thränen doch, eine
> Lass' der Herr dich seh'n,
> Die in himmlischem Scheine
> Jetzt im Auge mir steh'n.
> Hebbel „Der blinde Orgelspieler"

Die siebzigste Wiederkehr des Tages, an dem die Sterbeglocken um Ludwig van Beethoven klagten, giebt mir willkommenen Anlass zu einigen zusammenfassenden Worten über das Los dieser in ihrer Art einzigen Musikgrösse, und zwar soll es vor allem der kranke Beethoven sein, dem wir heute unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

Was will es gegen die Leiden dieses musikalischen „Repräsentanten des Menschengeschlechts" bedeuten, dass Beaumarchais und Boileau an ihrem Lebensabend taub, Jean Paul und Justinus Kerner an der Neige ihres Lebens blind geworden. Was, dass der „Musiknapoleon" Spontini, 70 Jahre alt, taub, der Kirchenkomponist Joseph Eybler (infolge eines Schlagflusses während einer von ihm geleiteten Aufführung des Mozartschen Requiems), 68 Jahre alt, vollständig gelähmt wurde. Nur der Verfasser des „Verlorenen Paradieses", John Milton (fast 25 Jahre blind) und der nächst Gellert grösste deutsche Fabeldichter Pfeffel (über 50 Jahre blind), sowie Robert Franz (mit 40 Jahren so gut wie taub) und endlich Friedrich Smetana (mit 50 Jahren völlig taub) sind mit dem kranken Beethoven in Parallele zu bringen. — Ein einziges Künstlerlos ist mir bekannt, das schlimmer war als das unseres Komponisten (auch dies möge hier Erwähnung finden): es ist das Leben von Hieronymus Lorm, dem mächtigen Sänger des modernen Pessimismus. Noch nicht 16 Jahre alt, ward er schon gänzlich taub und gleichzeitig fast vollständig blind — wahrlich ein grausiges Geschick!

Bei Robert Franz war es, wie berichtet wird, der schrille Pfiff einer Lokomotive gewesen, der dem Liederkomponisten bereits 1841 (also 26jährig) eine Ohrenentzündung einbrachte, womit sofort eine starke Schwerhörigkeit Hand in Hand ging. Der Grund zu Beethovens Ohrenübel lag aller Wahrscheinlichkeit nach in einer bei diesem Tonheros nur zu erklärlichen, vernachlässigten Erkältung, die sich aufs Ohr schlug; arbeitete er doch zu Zeiten fast ausschliesslich im Freien, und kam es bei diesem „Spazierenarbeiten" doch oft genug vor, dass der Meister — mit dem unvermeidlichen Notizbuch in der Hand — wohl nicht einmal bemerkte, dass er seinen Hut vergessen.

In den verschiedensten Büchern findet man Beethovens Ohrenleiden als Folge seiner Unterleibskrankheit angegeben. Es ist dies auf den Umstand zurückzuführen, dass Beethoven selbst verschiedentlich diese Ansicht ausspricht. Die erst zwei Jahrzehnte alte moderne Ohrenheilkunde lässt diese indes als unhaltbar erscheinen, und wir werden uns deshalb an die Erklärung des Übels aus einer Erkältung halten müssen, welche Ansicht auch durch die verbürgte Thatsache unterstützt wird, dass Beethoven zu jeder Zeit zu Erkältungen neigte. Der Beginn seiner Krankheit ist in das Jahr 1796 zu setzen, bereits eine kurze Andauer seiner Schwerhörigkeit presst dem Leidenden den Schmerzensruf aus: „Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand." — Leider geht man fehl, mit Seyfried zu meinen, der Mann, der für die Tonkunst ein „Meilenstein des Fortschritts" im wahrsten Sinne des Wortes bedeutet, sei zwar taub, im übrigen aber von kernhafter Gesundheit gewesen. Ein Blick in seine Personalbeschreibungen lehrt uns, dass er zeitlebens mit einem pockenartigen Antlitz behaftet war, was nur die Folge überstandener Pockenkrankheit sein konnte; ein Studium seiner Briefe aber belehrt uns, dass ihm sein Magen (infolge des Genusses von gefälschten Weinen?) fortgesetzt unendliche Beschwerden

machte, dass er unausgesetzt mit Kopfschmerzen und Erkältungen zu kämpfen hatte, dass er häufig unter Augenschmerzen und Rheumatismus zu leiden hatte, die Gelbsucht kennen lernen musste und endlich auch noch eine Lungenentzündung und eine langwierige, schmerzhafte Wassersucht durchzukämpfen hatte Nach mehreren vergeblichen Punktionen während dieser letzten Krankheit schien es, als wollten die von seinem ehemaligen Freund Malfatti vorgeschlagenen Mittel ein Heublumenbad und Punscheis, das Wunder der Genesung bewirken, wenigstens glaubte Beethoven dies selbst, wie aus seinem letzten Briefe an Schindler 17 März 1827 aufs klarste hervorgeht, dann aber trat ein schneller Rückschlag ein, und nach mehr denn zweitägigem Todeskampfe — nachmittags um ½6 Uhr — war er gewesen, der grosse Künstler, „den ich höchst als Meister ehre nebst dem schroffen Urgebirge und dem grenzenlosen Meere" Lenau).

Nun fragt es sich für uns Wie wirkte die Taubheit auf Beethovens Person und wie auf seine Musik? Dabei werde ich auch auf die Beurteilung der Wirkungen von Beethovens Taubheit vom musikhistorischen Standpunkte eingehen doch kann dies aus Gründen der „Platzangst" natürlich nur in aller Kürze geschehen. — Der bekannte Violinvirtuose und immer wieder unterschätzte Komponist Ludwig Spohr urteilt über eine Trioprobe bei Beethoven aus dem Jahre 1814 wie folgt „Ein Genuss war es nicht Im forte schlug der arme Taube so darauf, dass die Saiten klirrten, und im piano spielte er wieder so zart, dass ganze Tongruppen ausblieben … Beethovens fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Rätsel mehr." Wenn man vielfach auch nur von neunjähriger wirklicher Taubheit spricht, so kann man doch getrost schon 1812 von Taubheit reden Welch einen Grad seine Schwerhörigkeit bereits lange Jahre vorher erreicht hatte, das geht zur Genüge aus dem allbekannten Testament von Heiligenstadt vom 6. Oktober 1802) hervor hier bekennt er dass sein „heilloser Zustand, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert", ihn bald zum Selbstmord getrieben hätte Ja, schon 1800 (also 29jährig) schreibt er an seinen Jugendfreund Wegeler „Meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu … Ich habe schon oft mein Dasein verflucht."

Verbitterung und Verschlossenheit, das waren die Eigenschaften die den einst so lebensvollen Komponisten ergriffen dann aber gesellten sich allmählich auch all die andern gewöhnlichen Folgen der Harthörigkeit hinzu der früh alternde Beethoven ward reizbar, launisch eigensinnig und unbeholfen und dabei misstrauisch gegen jedermann Wohl spielten hier neben der häuslichen Misère seine nicht gerade glänzenden pekuniären Verhältnisse mit so sank z. B durch den österreichischen Bankerott von 1811 die von seinen drei hohen Gönnern bezogene, in Papier auszahlbare jährliche Rente, von der er lebte, plötzlich auf den fünften Teil ihrer sonstigen Höhe Aber Hauptgrund für die Veränderung in seinem Charakter war und blieb doch sein körperliches Leiden Dass die Unordnung, die unter seinen sieben Sachen sein Leben lang geherrscht hatte sich in seinen letzten Lebensjahren traurigerweise auch auf seine äussere Erscheinung ausdehnte, ist nur zum geringen Teil als Folge seiner Krankheit anzusehen vernachlässigte Erziehung und Junggesellenstand trugen die Hauptschuld hieran. Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass Beethoven „der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb" als Junggeselle starb waren auch seine meisten Liaisons wegen bestehender Rangunterschiede von Anfang an aussichtslos, die Opernsängerin Elisabeth Röckl, spätere Gemahlin Ferdinand Hummels wurde allem Anschein nach lediglich durch Beethovens Taubheit davon abgehalten, den grösseren Meister zu heiraten.

Dass es in seiner Junggesellenwirtschaft hier und da recht seltsam herging, davon zeugt unter anderm der Umstand, dass der schwer zu befriedigende Herr mit einem seiner Diener einmal derart in Streit geriet, dass der Schlusseffekt bei Beethoven eine beträchtliche Kopfwunde war seitdem nahm er nur noch weibliche Bedienung an, doch hielt es auch diese selten lange bei dem Sonderling aus. Auch führte er sozusagen ein Nomadenleben im kleinen die kleinste Unannehmlichkeit in seiner alten Wohnung vermochte ihn zum Wohnungswechsel zu bestimmen war er heute eingezogen, so konnte er morgen schon wieder ausziehen, wobei er zu seinem grossen Verdruss oft auch noch die Kündigung vergass eine wirklich hübsche Wohnung in Hetzendorf bei dem Baron

von Pronay gab er auf, „weil der Herr Baron immer zu tiefe Bücklinge vor ihm machte". Bei alledem blieb Beethoven bescheiden und gottergeben. 1824 (also nach Vollendung seiner neunten Symphonie) schreibt er an Schott in Mainz — mit Bezug auf ihm gewordene Lobpreisungen — von seiner Musik: „Was ist dies alles gegen den grössten Tonmeister oben — oben — oben, und mit Recht „Allerhöchst", wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein — allerhöchst!"

Die äusserlich nächste Folge von Beethovens Ohrenübel in Hinsicht auf die Musik war für die Nachwelt so segensreich, wie die gleiche Folge des Fingerbruchs von Robert Schumann: wie dieser, sah auch Beethoven sich gezwungen, die glänzend begonnene Virtuosenlaufbahn völlig aufzugeben. Auch das Dirigieren, zumal das Dirigieren von Vokalmusik, musste mehr und mehr unterbleiben; als der Komponist 1812 auf Veranlassung der Schröder-Devrient noch einmal die persönliche Leitung des „Fidelio" übernahm, da geschah wiederholt dasselbe: wenn man an die Stelle gekommen war, wo das Pochen am Gefängnisthor ertönt, dann ging im Orchester und auf der Bühne alles derart drunter und drüber, dass der taube Kapellmeister an den verwirrten Gesichtern der Ausübenden merken musste, was geschehen, und als er Schindler deshalb um Aufschluss anging, da konnte dieser nur die niederschmetternden Worte aufschreiben: „Ich bitte, nicht weiter fortzufahren, zu Hause das Weitere."

Eduard Hanslick sagt in seiner Schrift „Deutsche Tondichter": „Wie Michelangelo in der bildenden Kunst, so brach Beethoven in der Musik zuerst rücksichtslos mit der Schule, und damit beginnt erst im engeren Sinne moderne Kunst, die Herrschaft der Subjektivität." Ob dies weniger der Fall gewesen wäre, wenn Beethoven nicht, durch Taubheit vereinsamt, so energisch auf sich selbst angewiesen worden wäre, wer vermöchte das zu sagen! Jedenfalls kann man niemandem verwehren, zu folgern: ein Mann, der taub, also auch ohne Anregungen von aussen, so Wunderbares komponieren konnte, der hätte in gesundem Zustand noch Wunderbareres schaffen können. Was mich betrifft, so glaube ich das nicht. So sehr ich auch den grossen Tondichter bedaure, der sich das verlorene Paradies, die Welt der Instrumente durch die „Genüsse der Einbildungskraft" mühselig ersetzen musste, so meine ich doch, dass der Mann, dem Musik „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie" und der da meinte, dem „Manne müsse die Musik Feuer aus dem Geist schlagen", kaum anders gedacht werden kann denn als einsame Grösse: gerade weil ihn kein Ton von aussen stört, hört er am ungetrübtesten die Sphärenharmonie seines Innern. Wehmut beschleicht mich, wenn ich die das Gehör nur schlecht ersetzenden 136 Konversationshefte aus den Jahren 1816—27 betrachte, und doch wieder entzückt es den Musikhistoriker, wie ihn diese Hefte unverfälscht und ohne Mühe in das tägliche Leben des Künstlers einführen und ihm selbst das verraten, was zwar nur ihn, aber ihn auch stark interessieren muss.

Es schmerzt mich, wie jeden andern, wenn ich in einem Brief des noch jungen grossen Musikers lese: er wolle sich ein Piano leihen, das nach seinem geschwächten Gehör recht, so stark als irgend möglich, wäre; aber ich preise den selig, den die missa solemnis und die neunte Symphonie zum Schöpfer hat, und doch fallen diese zwei glänzendsten Steine aus des Meisters glänzender Krone beide in seine vollkommen taube Zeit hinein. Nur ein Übelstand für die Musik hatte sich während der Krankheit herausentwickelt. Sei es, dass der taube Beethoven den rechten Sinn für die menschliche Stimme verloren hatte und überhaupt nur noch mit Idealstimmen rechnete, sei es, dass er diese in der vorwagnerischen Musikperiode unerhörten Anforderungen an die Solostimmen mit Bedacht gestellt hatte und sich später vielleicht ein wenig rechthaberisch der kleinsten Änderung widersetzte: kurz, in der grossen Messe und fast noch mehr in dem „Hohenlied der Menschheit", der Neunten, behandelt er die Singstimme wie jedes andere Orchesterinstrument: die Stimme der Solistinnen wurde in des Riesen Hand gleichsam zum Riesenspielzeug, und manche Sängerin weiss noch heute ein Lied davon zu singen.

Der Gesangsarzt und etwas über das Gesundsingen.

(Eine Streitschrift gegen Herrn Dr. Bottermund in Dresden und Herrn Dr. Avellis in Frankfurt a. M.) Von George Armin.

(Fortsetzung.)

Wenn wir dieses Bild vor Augen halten, ist die Behandlung, wie sie Dr. Bottermund vorschlägt, eine höchst zweifelhafte nach jeder Hinsicht. Zur Beseitigung des Katarrhs schlägt er in gänzlicher Verkennung der Ursachen Massage, Elektrizität, Kaltwasserbehandlung vor: alles Dinge, die nicht schädlich, im Gegenteil für das Allgemeinbefinden des Körpers von Nutzen sein können, die aber zur Wiederherstellung der Organe und zur gründlichen Beseitigung der Katarrhe wertlos sind. Denn selbst in dem Falle, dass durch derartige Anordnungen, vor allem durch die anbefohlene Ruhe die lädierten Organe von katarrhalischen Entzündungen befreit sind, tritt das vertuschte Übel wieder von neuem auf, sobald der Sänger in der früher verfahrenen Weise zu singen, zu studieren beginnt. Er muss, wie Schmitt treffend nachgewiesen, an Stelle eines falschen Tonansatzes den richtigen studieren. Nur durch dieses rationelle Verfahren ist an eine Rettung und Heilung der Stimme zu denken. Was Dr. Bottermund in seiner wohlmeinenden Absicht vorschlägt, nämlich die verschiedenen Register mit verschiedenen Vokalen zu üben und sich an Vorschriften, wie sie der Geschmackskonsulent J. Stockhausen vorschreibt, zu halten, ist zu lächerlich, als dass es einer Widerlegung bedarf. Ich bin so frei, ihn wiederum auf einen anderen Aufsatz von mir aufmerksam zu machen, damit er nur ungefähr im Bilde bleiben kann und das Wort „lächerlich" als natürlich begründet findet. Er lese, was ich in „Gesanglehrer der Gegenwart" (Const. Wilds Verlag, Leipzig) über die Bedeutung der Stockhausenschen Methode geschrieben, und er wird, falls er sich seiner Laienhaftigkeit in Sachen der Tonbildungskunst bewusst wird, beschämt auf sein Geschreibsel über Fistel- und Bruststimme blicken.

Bevor ich diesen Teil der Stimmkrankheiten verlasse, halte ich es für meine ernste Pflicht, dem Leser den Schluss des fünften Kapitels des Bottermundschen Pamphlets nicht vorzuenthalten. Jeder Sänger und Gesanglehrer lese diesen Passus recht genau. Ich will ihn ohne Kommentar hierhersetzen. Er lautet:

„Eine gelegentlich zu beobachtende Stimmstörung infolge einer plötzlichen übergewaltigen Anstrengung der Stimmbänder besteht in dem Platzen eines kleinen Blutgefässes innerhalb der Schleimhaut der Stimmbänder. Dadurch entsteht eine Blutung in das Gewebe der Schleimhaut, welches dann an einer umschriebenen Stelle verdickt wird. Durch Anwendung geeigneter Ätzungen (!) und Einspritzungen (!) in den Kehlkopf im Verein mit angemessener Massage des letzteren gelangen solche Blutaustritte gewöhnlich schnell zur Aufsaugung (!), manchmal aber bleibt an der Stelle eine oft winzig kleine Verdickung zurück, die dann bei bestimmten Tönen dauernd stören kann und oft schwer zu beseitigen ist."

Dazu sage ich Amen.

Mit der Feststellung des Verhältnisses zwischen erkrankten Stimmen und der Behandlungsweise des Arztes wäre, soweit hier Erkrankung von verkehrtem Singen und Überanstrengungen die Rede ist, unsere Aufgabe beendet — ebenso die des Arztes dem Sänger gegenüber. Denn Störungen der Stimme, die ihren Grund nicht in der falschen Verwertung der Organe haben, sondern lediglich in dem allgemeinen Zustande des Körpers beruhen, sind nicht allein den Sängern eigen — auch dem gewöhnlichen Sterblichen können sie begegnen. Ihre Behandlungsweise ist also ganz Sache des Arztes. Dass Dr. Bottermund nichtsdestoweniger sie in den Rahmen seiner Schrift zieht, ist bei der bislang zu Tage geförderten Logik kein Wunder. Was uns dennoch zwingt, Stellung auch diesen Kapiteln gegenüber zu nehmen, ist vor allem, die Unhaltbarkeit einer specialistischen Behandlung im Vergleich zu einer einheitlichen nachzuweisen, und Sänger, die infolge Blutentmischung und Fremdstoffwucherung an nachfolgenden chronischen Krankheiten zu leiden haben, vor operativen wie überhaupt specialistischen Eingriffen

zu warnen und sie auf die Heilfaktoren aufmerksam zu machen, wie sie die immer mehr im Wachsen begriffene Naturheilkunde mit ihren bewährtesten Vertretern (Rikli, Priessnitz, Kneipp-Rausse, Schlikeysen, Glünecke, Dr. Lahmann u. s. f.) hervorgebracht. Wir werden gleich sehen, in welchem Verhältnis Dr. Bottermund zu ihnen steht und welche Heilfaktoren er gegen diese anzugeben vermag.

Nach Dr. Bottermunds Disposition werden ferner Störungen in der Stimme durch akute Affektionen des Stimmapparates hervorgerufen. Es ist ganz erfreulich zu sehen, dass die Entstehung dieser akuten Affektionen noch nicht mit der alles beseligenden Bacillentheorie ihre Erklärung findet. Bottermund sucht sie im schnellen Temperaturwechsel, in Durchnässung der Haut, in scharfen Nord- und Ostwinden und bezeichnet diese Störungen mit „Schnupfen, Schluckweh, Husten und Heiserkeit". Alltägliche Dinge und längstbekannte Redensarten. Die Ursache, warum diese Störungen auftreten, und zwar bei diesem andauernd und oft, bei jenem kurz und selten, scheint der Herr Doktor nicht geben zu wollen oder zu können. Denn alles hat in der Welt doch seinen Grund. Temperaturwechsel als Ursache anzugeben, ist deshalb Unsinn, als dann fast alle Menschen von gleichen Störungen befallen werden müssten. Macht man den Specialisten auf diesen Umstand aufmerksam, so zuckt er die Achseln und sagt, dass die Disposition eben eine verschiedene sei. Aber eben in der Erklärung des Wortes „Disposition" beruht die wahre Heilung, aus ihr kann nur prophylaktisch gewirkt werden. Hier müsste es sich zeigen, was der Gesangsarzt mit seinen Schriften eigentlich will. Statt dessen sucht er den naiven Leser von der Vervollkommnung seines Handwerks zu überzeugen, macht ihn auf seine Flickarbeit aufmerksam und sagt ständig, sobald man nun eine gründliche Anweisung des Heilens erwartet: Das versteht ihr guten Leute eben nicht, hier habe ich nur zu reden, kommt zu mir. Da muss man sich wieder fragen, was denn die Bestrebungen dieser Specialisten eigentlich wollen. Noch mehr Unwissenheit in die Welt setzen? — Übergehen wir das wichtige Wort „Disposition" und versuchen wir an einer anderen Stelle eine prophylaktische Behandlungsweise anzugeben. Ist es nun zu einer akuten Indisposition gekommen, so soll der Sänger nach Dr. Bottermund die ganze Sache lokal behandeln, indem er Kehlkopfauswaschungen, Nasendouchen u. s. w. zu Hilfe nimmt. Das Singen ist nur teilweise gestattet, je nach dem Zustande der Stimmbänder und der inneren Wandungen. Hiergegen lässt sich nur sagen, dass derartige Palliativmittel etwas längst Bekanntes sind. Sie werden meistens von Sängern gebraucht, die teils durch ihre unfreie Singweise, teils durch widernatürlichen Lebenswandel bereits den Keim zu akuten Entzündungen in sich tragen. Momentan mögen derartige Mittelchen nicht ganz ohne Wirkung sein — bei sehr leichten Erscheinungen. Ein gebildeter Sänger sucht diese Art Störungen durch seine natürliche Tonbildung zu beseitigen und falls ihm dieses nicht zu seiner Zufriedenheit gelingt, ruht er sich aus und lässt die Natur heilen. Denn diese bedarf bei akuten Katarrhen keiner Unterstützung.

Die dritte Art Störung, hervorgerufen durch chronische Leiden in Nasen- und Rachenräumen, wird von Dr. Bottermund gut geschildert — wie alles Bisherige. Es ist eine eigentümliche Erscheinung in der Schulmedicin, dass sie, um zu einer möglichst klaren Erkenntnis des Krankheitsbildes zu kommen, die staunenswertesten Anstrengungen macht. Sie entwirft ein ziemlich genaues Bild, wie die Krankheiten aussehen, sie legen dieser Krankheit hochklingende Namen bei, ihre Behandlung strotzt von wissenschaftlichen Benennungen. Jedoch zur eigentlichen Erklärung des Wesens der Krankheit kommt es nicht. Die Entstehungsursache wird meist rasch übersehen, man hilft sich mit dem Worte „Disposition" und kuriert darauf los. Krankhafte Veränderungen in der Nase, an den Mandeln, am Zäpfchen und in Kehle und Rachen, sobald sie chronisch geartet sind, werden nicht erst aus akuten Zuständen abgeleitet, sondern als ganz plötzlich, ohne inneren Zusammenhang auftretende Gebilde betrachtet und durch Ätzungen, Brennen u. s. w. zu beseitigen gesucht. Dass solche hartnäckigen Leiden das Resultat von Vererbung, von Blutentmischung, schlechter Lebensweise, kurz die Summe von unzählig voraufgegangenen kleinen Leiden ist, dass sie — um den Sänger nicht aus dem Auge zu verlieren, durch das allgemein herrschende Princip, mit Anstrengung zu singen, noch verschlimmert werden und dass aus solchen Gründen die Behandlung eine den ganzen Körper angehende

unbedingt sein muss, sollte doch zu evident erwiesen sein, als dass lange Redensarten darüber gewechselt werden müssen.

Dr. Bottermund schreibt am Schluss dieses Kapitels:

„Die Behandlung der aus solchen krankhaften Veränderungen des Kehlkopfes und des Ansatzrohres hervorgehenden Stimmstörungen ist natürlich (!) ausschliesslich Sache des Specialarztes. — In den meisten Fällen wird es sich dabei um operative Entfernung der Hemmnisse handeln. Die verhältnismässig geringe Schmerzhaftigkeit und Harmlosigkeit (! solcher Eingriffe bei der in neuester Zeit vervollkommneten Ausbildung der specialistischen Nasen-, Rachen-, Kehlkopfchirurgie macht es heute ausserordentlich leicht (!), sich von chirurgisch erreichbaren Stimmstörungsursachen befreien zu lassen. Gleichwohl besteht, namentlich bei Sängern, eine auf irrtümlichen Vorstellungen (!) beruhende Furcht vor allen operativen Eingriffen (!). Dass diese Scheu unberechtigt ist, beweisen die zahlreichen Erfolge, welche sachgemässe ärztliche Behandlung kranker Stimmorgane aufweisen kann."

Ich bin so frei zu fordern, dass diese Stimmorgane mir gezeigt werden und falls ich einen thatsächlichen, d. h. einen dauernden, nicht auf einige Monate oder Jahre währenden Erfolg in ihrem Ton konstatieren kann, soll Bottermunds Heilweise mit meinen schwachen Kräften auf das Wärmste empfohlen werden. Bevor aber dieses nicht geschehen ist, rate ich sehr ernstlich, dass jeder Sänger, und sei er noch so halsleidend, seine Scheu vor dem Specialarzt bewahre. Denn nicht allein die Praxis beweist, dass diese Erfolge nur Scheinerfolge sind, sondern wir können dieses von ausgezeichneten Fachleuten in ihren Schriften nachlesen. Vorerst möchte ich jedoch die Stimme eines nichtapprobierten Arztes über chronische Leiden dieser Art hören lassen. Max Canitz schreibt an zwei Stellen seines empfehlenswerten Büchleins*):

„Besonders aber möchte ich darauf aufmerksam machen, dass mir in einer naturärztlichen Praxis eine sehr grosse Anzahl von Fällen vorgekommen sind, die infolge von Pinseln, Ätzen, Beizen, Bearbeiten mit den Glühdraht, Inhalieren u. s. w. der Rachenschleimhäute gelegentlich eines einfachen Rachenkatarrhs zustande kamen und als die schwersten Formen des chronischen Rachenkatarrhs bezeichnet werden mussten. Nach meiner Ansicht ist hier nur das örtliche Behandeln der Rachenschleimhäute nach medicinisch-wissenschaftlichen Grundsätzen die Hauptursache als für den chronischen Rachenkatarrh anzusehen."

„Besonders warne ich schliesslich dringend vor allen medicinisch-örtlichen Behandlungs-Methoden der Rachen- und Kehlkopfschleimhäute mit Höllenstein und Glühdraht, sowie vor den verschiedenen Inhalationen etc., da nach meinen vielfachen Beobachtungen in der Regel Wucherungen, ja sogar bösartige Zerstörungsprozesse die ganz erklärlichen Folgen sind. Es wird für jedermann einleuchtend sein, dass jedes Ätzmittel, auf die ausserordentlich zarten, reichlich mit Blutgefässen und Nervenfasern ausgestatteten Schleimhäute gebracht, einen bedeutend verstärkten Reiz bilden muss, der eine immer noch grössere Blutzufuhr nach den an und für sich schon stark mit Blut überfüllten Schleimhäuten bedingt, und damit selbverständlich auch den krankhaften Zustand in immer gefährlichere Bahnen drängt." Dies die Stimme eines Naturarztes, der zwar nicht den Doktorhut auf dem Haupte trägt, aber in seiner Schrift sich als ein ebenso klarer Kopf wie als ein ärztliches Talent offenbart. Noch schwerer als dieses Mannes Anklage ist die unserer bedeutendsten Vertreter der Gesangspädagogik.

„Durch Stimmermüdung und dagegen angewendete Arzneimittel, wie Alaun etc., ferner durch chronische Entzündlichkeit der Luftröhre — wie heilt diese der Halsspecialist, da sie fast immer mit der Entzündung des Kehlkopfes zusammenhängt? D. V. — war meine Tenorstimme 15 Jahre lang ruiniert und mein Kehlkopf einer totalen Schwäche anheimgefallen. Jetzt bin ich durch mein System nicht allein soweit gekommen, meine Stimme wiederzubekommen u. s. f. u. s. f." (Friedrich Schmitt.)

*) Das Büchlein heisst: Hals- und Kehlkopfkrankheiten, ihre Ursache, Behandlung und Heilung nach dem Naturheilverfahren von Max Canitz, Berlin. Verlag von Wilhelm Möller, Prinzenstr. 95.

„Die Stimme eines reifen Dilettanten wurde statt geschult — gemässigt — gebildet, nur gedrillt. Mit Solfeggien begann der Unterricht und wurde gleichzeitig mit Arien, Liedern, Trillern, Staccati, Mordents-, Portamentostudium, Treffübungen etc. — obgleich ich bereits vom Blatte sang — gewürzt, bis ich bei fabelhaftem Fleisse nach Verlauf von 3/4 Jahren keinen Ton mehr in der Kehle hatte und total halskrank war. Hierauf machte ich die bedenkliche Bekanntschaft mit Höllensteinpinselungen bis zur schärfsten Lösung, sodass mein Organismus nach jeder Prozedur schier aussah, wie der Abgrund der Hölle. Mit Bedauern bemerkte mein Meister, dass die Stimme schwand. Und nachdem noch einige Versuche, ob nicht wenigstens noch ein Bariton oder Bass zu retten sei, sich als erfolglos erwiesen, ging ich in den wohlverdienten Ruhestand. — Eigentliche Besserung empfand ich, als auch der Arzt in die Ferien ging und ich nicht mehr gepinselt wurde. Mit Singen aber, und fast auch mit Sprechen war es aus." (Müller-Brunow.)

„Besonders aber ist diese Behandlung (Studium nach den Grundsätzen des losen Tones) beweiskräftig als gerecht und gesund, wenn sie imstande ist, ein chronisches Halsleiden hinwegzusingen und die Natur unterstützt — wie ich selbst erfahren und selbst geleistet als Lehrer dieses Tones." (Müller-Brunow.)

„Weder Höllenstein noch Jod regulieren den überreizten Vokalapparat. Wer sich nicht gesund singen kann, der ruhe sich gesund und baue auf die ewig nachsichtige Natur in ihrer Unergründlichkeit. — — Es ist bekannt, dass ein grosser Teil des gesamten Offizierstandes halskrank ist — ohne Aussicht auf Besserung. Auch hier hilft Höllenstein und Jod nur für den Augenblick." (Müller-Brunow.) (Schluss folgt.)

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried".

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Mit dieser neuen Erkenntnis ist ein tieferer Blick in die Zusammenhänge und Gründe alles Seienden gethan, als der bisherige Plan Wotans, die Welt durch Lenkung der Geister halb mit List, halb mit Güte zu retten, voraussetzt. Aber natürlich vermag die neue Auffassung die ältere nicht sofort völlig zu verdrängen, denn sogar der Kampf von Gedanken mit Gedanken, gar nicht einmal mit einer Neigung, einem Willen, erfordert Zeit. Die dem Alberich erteilte Lehre ist nur das erste Anzeichen jenes Schauens, das freilich, durch die Umstände gefördert, rasch in Wotan überhand nehmen wird, und von dem die Bayreuther Staarmätze das blosse Wort aufgeschnappt haben. Und sie pfeifen es sich und uns seit mehr als 20 Jahren vor, als das Einzige, was ihr Staarengehirnchen in so langer Zeit von einer grossen, wundervollen Entwickelung zu fassen vermocht hat.

Es ist die Zusammenkunft mit Erda, die Wotans Entwickelung auch auf dieser Seite mit einem mächtigen Ruck vorwärts brachte. Wiederum schlug ihm eine Berechnung fehl, noch dazu eine, die ihm soviel wert war, zu der er sich mit soviel Anstrengung erhoben hatte. Und wenn er gehofft hatte, durch Erda die ganze Welt von innen zu sehen und so endlich das Geheimnis zu erfassen, das ihm frommte, so fand er die Fäden ihres Willens erschlafft und zerrissen, den hellen Spiegel ihres Wissens erblindet. Sollte es ihm da nicht bangen, selbst die Aufgabe lösen zu müssen, vor der die um so viel mächtigere Mutter versagte?

So setzt sich denn jener mächtige Ausbruch, in dem Wotan Erda besiegt und sich seinem Schicksal in dem Augenblicke entreisst, als es die Schlinge um ihn zuziehen will, aus sehr mannigfaltigen und zum Teil einander widersprechenden Kräften zusammen. Zu oberst, weil Wotans Gedanken beherrschend, ist das hier zum erstenmal auftretende Motiv des Optimismus zu nennen, als das Gefühlsbild jenes in Glück und Kraft blühenden Zustandes, der nach der Heimgabe des Ringes über die Welt kommen soll. Früher, als

Wotan noch in Angst und Not, wie wir von Waltraute wissen, nach dem Ringe die Welt durchjagte, dachte er wohl nicht sehr an das, was nachher würde. Bei Mime, in Siegfrieds Heimwesen, wo jeder Gegenstand ihm als von Siegfried berührt entgegentrat, wo er Siegfrieds Luft atmete, keimte sodann der Gedanke der Weltvererbung. Aber jetzt erst, nach der vollen Hinwendung zu Siegfried, die sich in dessen Motiv ankündigt, erscheint das bestimmte Gefühlsbild des neuen Zustandes mit den verschiedenen uns schon bekannten einzelnen Zügen. Das ist aber alles noch Wille, wenn auch inhaltlich zu höchst geläuterter Wille und Wille für andere. Dagegen zweitens die Verwirklichung dieses Reiches des Optimismus sehen wir einem jener vom Verstande entworfenen und geleiteten Pläne anvertraut, wie sie Wotan schon mehrfach gescheitert sind, über deren Anwendung er jedoch nach der Beschaffenheit seines Willensinhaltes gleichwohl noch nicht hinaus ist. Denn was müsste er wohl wollen, um ganz im Einklange mit der vor Neidhöhle erlangten Einsicht zu sein, dass alles nach seiner Art und an dieser nichts zu ändern sei? Wir werden es noch sehen. Vorläufig bildet diese Einsicht nur das dritte Stück seines Inneren mit nur soviel Macht, dass es die Zuversicht in das Gelingen des grossen neuen Planes erschüttert, keinesfalls aber dessen Fassung und Ausführung hindert. Dieser Plan selbst, im ganzen und einzelnen uns noch völlig unbekannt, ist für sich allein betrachtet das vierte Bestandstück von Wotans Geiste. Es kann sich natürlich nicht mit der unter 3 genannten Willensrichtung, sondern nur mit dem Willen unter 2, der noch an die Möglichkeit eines erfolgreichen Eingreifens in die Wirrnisse dieser Welt glaubt, verbinden. Dieser Plan ist es denn auch, nach dem Wotan weiter handelt und den Fortgang des Dramas bestimmt. Fünftens endlich wollen wir den Seufzer nicht überhören, der in den Worten „was jene auch wirken" liegt. Er zeigt uns in unserem Zukunftsbaumeister noch einen zweiten Zwiespalt an, den in Bezug auf die ewig Jungen. Die Begeisterung für sie ist zum grossen Teile doch nur erst das Ergebnis einer vom Schicksal mit ihm vorgenommenen Gewaltkur. Wir brauchen uns daher nicht zu wundern, wenn noch ein Rest seines alten Wesens vorhanden ist, der sich gegen den neuen Zustand sträubt und, wenn die augenblickliche hohe Spannung der Stimmung nachgelassen haben wird, sich wieder mit einem gewissen Rückschlage geltend machen wird.

Vergleichen wir den Entschluss zur Heraufführung des neuen Zeitalters nochmals mit der Burgbegrüssung am Ausgange des „Rheingolds", oder mit dem Befehl an die Walküre, ihr Ross zu zäumen und für Siegmund zum Kampfe zu reiten, so steht Wotan jetzt zwar auf einer unvergleichlich höheren moralischen Stufe, aber dort haben wir die einheitliche Kraft und die fraglose Zuversicht in das Gelingen der vorschwebenden Absicht vor uns. Hier dagegen ist zwar die Summe der aufgewandten Kraft vielleicht ebenso gross, oder noch grösser, als dort, aber sie stellt auch weniger eine Kraft als ein Bündel von Kräften dar, deren lockeres und mehrfach gegen einander laufendes Gefüge schon jetzt Zweifel an dem Gelingen des Werkes erweckt, das uns mit so grossem Glanze angekündigt wird.

Am meisten ist aber Wotan selbst von diesem Zweifel heimgesucht. Man sehe nur, wie in der Stelle „hinab denn, Erda!" usw. das Motiv des unsicher gewordenen Spielers überhand nimmt. Es bedeutet ein Vordringen der vor Neidhöhle gewonnenen Weisheit gegenüber jener Lust zu wagen und zu lenken, die ihn bis dorthin beherrschte. In dieser Stimmung sieht der grosse Spieler (Entdeckung des Rheingolds, S. 129 f.) dem letzten Wurfe entgegen, der ihm zur Erreichung seines grossen Zieles noch übrig ist.

Bräche nach Erdas Versinken das Drama unvollendet ab, so würden wir uns über seine Weiterführung vielleicht folgende Fragen vorlegen: wie würde Wotan die Heimgabe des in Siegfrieds Besitze befindlichen Ringes bewirken? Was hätte er hinsichtlich seiner Verpflichtung, über Brünnhildens Schlaf zu wachen, beschlossen? Würde seine fortgesetzte innere Annäherung an Siegfried endlich auch die entscheidende Probe bestehen, Siegfried von Angesicht zu Angesicht entgegenzutreten?

Das wirkliche Drama wird uns sehr bald über diese Fragen und ihren Zusammen-

hang unter einander aufklären. Wir stehen vor dem entscheidenden Gespräche Wotans mit Siegfried. Die Betonung der Worte

Dort seh ich Sieg - fried nah'n

drückt das höchste Mass des Staunens aus, das jemand nur bei den grössten Dingen und auch da nur, wenn er sie zum erstenmal sieht, empfinden kann. Diese Noten sind die Rechenprobe auf meine bisherige Darstellung des Verhaltens Wotans zu Siegfried und ein Prüfstein Bayreuther Nibelungenweisheit Herr Chamberlain, gezeichnet durch sein Benehmen in der Sache Gulbranson Lilli Lehmann und die öffentliche Belobigung der Frau Wagner („Red Künste", III, Nr 15, 16), wirft in seiner Verteidigung Bayreuths in der „Zukunft" vom 26. Sept. 1896, S. 589 gelegentlich hin, dass Wotan am Schlusse des Gespräches mit Alberich Siegfried in der Ferne erblicke. Man könnte aus diesem verlorenen Knöchelchen bereits auf einen jener Kolosse schliessen, die Häckel in der „Natürlichen Schöpfungsgeschichte", 8. Aufl. 1889, S. 631, so anziehend beschreibt. Allein es sind noch ganz andre Knochenreste in so genügender Anzahl übrig, dass sich der vollständige Vorsintflutler daraus zusammensetzen und zur Bestimmung der geistigen Beschaffenheit des Bayreuthertums in der Kosimazeit ganz ausgezeichnet verwerten lässt. Das soll denn auch bei nächster Gelegenheit zur Erheiterung der Welt geschehen.

(Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Richard Nordhausen, ein moderner Epiker.

Von Karl Michaelis.

In weiten Kreisen der Männer ist alle poetische Lektüre schon lange in Misskredit geraten. Man hält alles in gebundener Rede! Abgefasste, soweit es nicht gerade von Wilhelm Busch stammt, oder sonst ein treffendes Gelegenheitsgedicht ist, für unnützen, inhaltlosen Plunder, der für junge Mädchen und zerstreuungsbedürftige Frauen wohl einen ganz netten Unterhaltungsstoff biete, im übrigen aber nicht der Rede wert sei, und sich für einen ernsthaften Mann ganz und gar nicht schicke. Dieser fast allgemein giltigen Ansicht begegnet man nicht nur bei solchen Männern, die unter den täglichen Sorgen und Mühen eines prosaischen Berufes in einen Zustand geistiger Erstarrung geraten, sondern fast ebenso häufig bei tüchtigen, warm empfindenden Männern der Wissenschaft, die gegen schöngeistige Einwirkungen keineswegs unempfänglich sind.

Und so unrecht haben die Herren im Grunde nicht. Sie haben die grossen Erfolge erlebt, die Julius Wolffs glanzvolles, innerlich aber doch recht armseliges Versgetändel sich errang, jene von Nachtigallensang, Talmivagantenklang, Mondscheinduft und Schlagsahne strotzende Salonpoesie, deren säbelrasselnde Kneiphelden nicht minder unwahr sind als Auerbachs Schwarzwaldbauern, über deren Unechtheit die meisten Litteraturbücher so abgrundtiefe Weisheit plaudern. Und die Herren haben auch ferner den ganzen antiquarischen Mummenschanz mitangesehen, der in den letzten Jahrzehnten aus Ägypterland, von des Nordmeers Strand und anderen entlegenen Himmelsstrichen in unsere sogenannte „National Litteratur" hineingespukt kam. Wer aber gar von den älteren Herren sich noch der düftereichen Blütezeit der „Bezauberten Rose" erinnert, na, — dem kann man's

wahrlich nicht verdenken, wenn er von dem aus, was er poetisches kennen gelernt hat, die ganze Poesie als Spielerei verurteilt.

Eine ernste Zeit, wie die unsrige, verlangt auch ernst und mannhaft wirkende Dichter, keine zunftgewandten Komödianten, die dem Publikum ein unterhaltendes, geschicktes Spiel vorgaukeln. Der sociale Gedanke, der machtvoll alle Lebenskreise durchdringt und bewegt, der unablässig in immer neuen Erscheinungsformen an das Licht tritt und je einen Teil der Menschheit entflammt, er musste auch in der Dichtkunst lebendigen Ausdruck finden. Gar mancher hat's versucht, — nur wenigen ist's gelungen. Die meisten Dichter, die sich gedrungen fühlten, auf ihrem Gebiete mitzuthun an der Befreiung der Arbeit, standen nicht frei über ihrem Stoffe und erlagen dem eigenen blutenden Herzen. Mancher von ihnen war vielleicht ein Stubenhocker, den, weil er durch eine getrübte Brille in die Aussenwelt sah, eine ängstliche Scheu abhielt, sich in das Leben zu mischen und es kennen zu lernen. Und ein anderer wieder stand wohl gar selbst im erbitterten Klassenkampfe. Auch sein Blick war getrübt, der Fanatismus drückte ihm die Feder in die Hand, und er konnte wohl schreiben, aber er war kein Dichter. So entstanden viele Zerrbilder unserer ringenden Zeit, aber wenig getreue Spiegelbilder.

Die bewegenden Ideen ihrer Zeit dichterisch zu gestalten, ist immer nur wenig Auserlesenen vergönnt gewesen. An der Wende des 18. Jahrhunderts war es Friedrich Schiller, der sein Ideal der Gedankenfreiheit, das echte Ideal seiner Zeit, von weithin sichtbarer Schaubühne verkündete. Das Ideal unserer Zeit ist die wirtschaftliche Freiheit der Arbeit, und auch ihm ist noch vor der Morgenröte des 20. Jahrhunderts ein würdiger Sänger erstanden, ein wirklicher Dichter, der imstande ist, zu gestalten, zu schildern und zu begeistern.

Es ist Richard Nordhausen. In ihm haben wir einen Dichter „für ernsthafte Männer", und vielleicht eignet er sich gerade darum nicht immer für junge Mädchen.

Ein echtes Kind unserer Zeit und dennoch ein begeisterter Sänger, — das will schier unvereinbar erscheinen, und doch ist es dasselbe, was wir in jedem gottbegnadeten Genie sehen. Von seinem ersten litterarischen Auftreten an hat er gezeigt, dass er mitten im Getriebe der Zeit lebt, mit ihr denkt und fühlt. Schon seine ersten Schriften, Tagesbroschüren, die ihrer ganzen Anlage nach nur vorübergehende Beachtung finden konnten, weil sie der öffentlichen Stimmung des Tages entsprangen, weisen den leitenden Grundgedanken seiner späteren grossen Epen auf, das Ideal des monarchischen Socialismus. Er sagt selbst von sich, „er sei nicht fähig, ein Buch zu schreiben, über dem der socialmonarchische Gedanke nicht als Leitstern stehe". „Gieb uns Brot, Kaiser!" — so hiess, bezeichnend für seine ganze bisherige Schriftstellerlaufbahn, seine erste dichterische Veröffentlichung. Die zweite Broschüre „Die Bismarckhetze" war eine glühende Huldigung für den soeben aus dem Amte geschiedenen alten Kanzler. Klarer und reifer, gewissermassen programmatisch für Nordhausens socialpolitische und patriotische Anschauung sind die beiden folgenden Hefte „Der Ruin des Volksgewissens" und „Ehe denn die Schlacht beginnt". Bemerkenswert ist das Motto der letztgenannten Schrift, das nicht nur Nordhausen, sondern überhaupt den Geist kennzeichnet, der damals (1892) durch die junge akademische Welt wehte.

> „Wie wütend wild auch der Hetzruf schrillt,
> Noch wilder rauscht uns're Fanfare,
> Wir führen den Bundschuh im Wappenschild
> Und die siegenden Kaiseraare!"

Alle diese Zeit- und Streitschriften erschienen unter Decknamen, teils „Florian Geyer", teils „Wendel Hipler". (Die beiden letzten im Verlage von Jacobsen, Leipzig.) Auf ihren Inhalt näher einzugehen, verbietet der Zweck dieses Aufsatzes, der sich mit dem Epiker beschäftigen will.

Die erste Dichtung unter Nordhausens eigenem Namen war der 1892 bei Jacobsen, Leipzig, erschienene „Joss Fritz, der Landstreicher. Ein Sang aus den Bauernkriegen." Man braucht, wenn man ein wenig Kenner ist, dies Buch nur hier und da aufzuschlagen,

und man weiss sofort, dass man es hier mit einem ungewöhnlichen Talente zu thun hat, mit einer elementaren Gedankengewalt, die sich nicht mit ein paar wohlmeinenden Worten abfinden lässt, sondern der man näher treten muss, um sie zu verstehen. Wie schön sind doch gleich im Anfang die letzten Strophen des Einleitungsgedichtes:

Ein Schein ist im Morgen entglommen
Und prangt auf beschneitem Feld,
Als wolle der Frühling kommen
Über Nacht, über Nacht in die Welt

Des Jahrhunderts Pulse fliegen
Heftig in fieberndem Kampf
Und Balder, der Frühling, wird siegen
Im letzten, entscheidenden Kampf

Und dankbar werden wallen
Die Herzen zum Heldegrab,
Und heisse Thränen fallen
Auf die einsamen Schläfer herab

Wie schön und — wie einfach! Einfach wie alles Grosse, — ein wohlthuender Gegensatz zur geschraubten Versdrechselei unserer „Modernen" — Es ist ein blutiges Bild jener Bauernaufstände, die, ungewolltes Gefolge der Reformation, im 16 Jahrhundert in Süddeutschland am Neckar und in Schwaben tobten. Joss Fritz hat sich aus reiner Begeisterung für die Freiheit der Unterdrückten den aufständischen Bauern angeschlossen und gewinnt eine ausschlaggebende Führerrolle in der Bewegung, deren klägliches Versanden und furchtbares Ende er jedoch nicht verhindern kann, weil er allmählich seinen Einfluss gegenüber der zügellosen Brutalität der Masse verliert. Er ist schon ganz der Typus des Nordhausenschen Freiheitshelden, der in den späteren Dichtungen und Romanen in ganz ähnlichen Charakteren wiederkehrt, nur von Werk zu Werk mit immer stärkerer Ausprägung seiner menschlichen Schwächen und seelischen Schattenseiten. Eine Haupteigenschaft dieses Heldentypus ist die feste Überzeugung von seiner eigenen hohen Sendung als Messias der Armen und Darbenden, der Elenden und Unterdrückten jeder Art, der unerschütterliche fromme Glaube, dass Gott selbst mit ihm und der heiligen Sache des Volkes sei

„Die Freiheit kam, eh' man's gedacht
Die Finsternisse müssen weichen,
Gott selber führt sein Volk zur Schlacht
Und giebt ihm selt'ne Wunderzeichen."

An einer anderen Stelle

„Und ob zum Tod des Schlachthorns Schallen
Uns ruft, ob unser Schwert zerbricht, —
Der Wahrheit Streiter können fallen,
Doch ihre Banner sinken nicht.
O schöner Tod der Frei'n und Franken,
O Heldentod auf grünem Plan!
Den grossen, siegenden Gedanken
Das Wort sie sollen lassen stehn' —"

Und in dem Epilog, den der Dichter selbst seinem Werke spricht, heisst es

„Stürmt auf zur Sonne, lästert das Licht,
Greift an mit gierigen Pranken! —
Ihr ringt ihn nicht nieder, Ihr tötet ihn nicht,
Den lodernden Feuergedanken,
Den tausend im Schmucke der Dornenkron'
Mit brünstiger Liebe umworben,
Für den manch herrlicher Gottessohn
Auf Golgatha gestorben. — —"

Im „Joss Fritz", dem jugendlichen Erstlingswerke, das der Dichter in seinem 23. Lebensjahre schrieb, stürmt diese grossartige, fast phantastische Freiheitsschwärmerei

noch ungezügelt daiun, in den späteren beiden grossen Dichtungen hat sie sich gemässigt und geistig vertieft.

Die Kraft der Sprache, die Sicherheit in der Behandlung metrischer Mittel und der lapidare Stil der Stimmungsmalerei stehen schon in „Joss Fritz" auf einer Stufe der Vollendung, die bisher von wenigen deutschen Dichtern erreicht ist. Der Ökonomie des Werkes wegen könnten Reden, Träumereien und dergl. hier und da gekürzt werden, um die dramatische Wirkung nicht zu beeinträchtigen. In der äusseren Form lehnt sich diese erste Dichtung noch etwas an die hergebrachte Form des romantischen Epos an, nämlich durch das Einstreuen von sangbaren Liedern und lyrischen Gedichte, welch letztere wieder hier und da an Heine und Lenau anklingen. Das soll jedoch nicht als Tadel gesagt sein, sondern nur im Vergleich zu der völligen Selbständigkeit, die der Dichter schon in seinem nächsten poetischen Werke gewonnen hat.

Dies Werk ist „Vestigia leonis. Die Mär von Bardowieck". Das kleine, ärmliche Fischerdörfchen Bardowieck in Hannover, das ehemals eine der mächtigsten Handelsstädte des Mittelalters war, hat etwas unendlich Reizvolles in seiner Geschichte und seinem furchtbaren Untergange:

„Hier regte deutsches Bürgertum
Jungkräftig und trotzig die Schwingen
Und machte von deutschen Namens Ruhm
Die schweigenden Fernen erklingen.
Hier ist zuerst durch deutschen Sinn
Der Freiheit Adler geflogen —
Versunken, vergessen, und drüberhin
Sieben Jahrhunderte zogen."

Richard Nordhausens farbenfreudiges Dichtergemüt hat aus dem Stoffe ein Meisterwerk ersten Ranges geschaffen, ein buntbewegtes Bild, in dem wirkungsvolle Gegensätze und eine straffe Handlung, nur leise durchwirkt von illustrativen Genrebildern, sich zum prächtigen Ganzen einen. Wir sehen Bardowiecks stolze Handelsherren in ihrem prunksüchtigen, frevelnden Übermute, — auf der anderen Seite im niederen Volke bittere Hungersnot und rasende Verzweiflung. Der Träger des Freiheitsgedankens ist Harald, ein natürlicher Sohn Heinrichs des Löwen, des späteren Vernichters der stolzen Stadt. Auch er hält sich für einen gottgesandten Befreier der Hungernden und Elenden. Er vergeht sich und sucht, gefoltert von Gewissensqualen, den Tod im Kampfe. In den wenigen Jahren, die zwischen dem Erscheinen des „Joss Fritz" und der „Vestigio leonis" liegen, hat der junge Dichter Riesenfortschritte gemacht. Er hat weise daran gethan, seine Kraft im stillen reifen zu lassen, statt sie, der leidigen Mode gemäss, in eitler Vielschreiberei zu zersplittern. (Schluss folgt.)

Waldeszauber.

Das Eichhorn hüpft von Ast zu Ast,
Der schwanken Zweige leichte Last,
Nicht achtend was sie rauschen.
Mit klugem Auge nur bleiben steh'n
Die sanften Rehe, dem hohen Wehn
Der ernsten Tannen zu lauschen.
Doch in der Nacht, der leisen Nacht
Da horcht der Wald in tiefem Schweigen,
Wenn hoch der Mond am Himmel wacht,
Was droben sich die Sterne sagen.
Das rauscht er dann an schönen Tagen,
Dem stillen Reh in seinen Zweigen.

Ernst Fleischhauer.

Münchener Faschingserinnerung.

Ich sah, dass dich wie eine Königin,
Gazellenmädchen, alles kleide,
Du nähtest selber dir den Domino,
Und billig war die dünne Seide

Ich fand ein schönes Flitterdiadem
Mit herrlich strahlenden Facetten
Und krönte dich, wenn alle andern nur
Auf Thronen soviel Hoheit hätten!

Der Abend kam. Am Karlsthor schlug es Neun.
Mir wollte die Geduld vergehen,
Bis plötzlich dort in grossen Gummischuh'n
Zwei kleine Füsschen vor mir stehen.

Nun auf zum Tanze, dass wir diese Welt
Vergessen auf des Walzers Wogen
Geschwind, geschwind. — Dann hat uns bald die Flut
Der Donauwellen fortgezogen.

Das war ein Drängen, Wirbeln, Schwindeln, Dreh'n,
Und um uns kreiste selbst die Decke,
Bis ich mich endlich atemlos besann
Auf eine kühle, unbelauschte Ecke.

Und du? Hab Dank, du meine Königin!
Hast mich an deinen heissen Wangen
Dort gnadenreich und voller Huld
In stummer Audienz empfangen.

Kirschrote Lippen, klein und stolz und keck,
Nachtschwarze, grosse Kinderaugen
Lass seh'n, ob ich in diesem schönen Reich
Als braver Unterthan mag taugen!

Du hörtest meiner kühnen Bitte zu
Und zogst mich an dich voller Güte
„Nimm alles hin, die Krone und das Reich,
Und herrsche du! Ich bin so müde.“

— Nun kam ein schöner, süsser Märchentraum —
Den Thron umgab der tiefste Frieden,
Des Lebens Glück, der Liebe Lust,
Des Himmels Wonne war hinieden.

Ja, nur ein Traum von Faschings Gnaden war
Mein Königtum, und jäh erschrocken
Erwachte ich: vom Turme hallten schwer
Des Aschermittwochs dumpfe Glocken.

Henrik Ipse.

Bücherbesprechungen.

Hermann Ritter, „Etwas weniger Musik!“ Bamberg, Verlag der Handelsdruckerei. Ein kleines, aber gediegenes Buch, wertvoll für jedermann, sozusagen unbezahlbar für jeden jungen Menschen, der sich die Tonkunst als Beruf erwählt. Der Herr Musikprofessor schilt in diesem 20 Pfennigsheft auf etwas viel Thatsachen in unserm heutigen Musikleben, aber leider Gottes, er schilt mit vollstem Recht. Zuerst wendet sich der Verfasser gegen die Musikfeste, soweit sich lediglich Folge musikalischer Überproduktion, sondern gegen die Ursache eben dieser Überproduktion, die Ansicht, dass jeder, der sich nur mit Kompositionslehre beschäftigt habe, auch frisch drauf los komponieren dürfe. Gegen diese lügnerische „gemachte“ Musik von den vielen „verkannten Genies“ lauten Ritters eigene Worte „Die meisten Kunstwerke rühren gerade von dieser Art Menschen her, von Menschen die alles gelernt haben, um das Äusserliche herzustellen . . . der Körper ist da, Arme und Beine da, Mund und Augen sind auch da, aber darin ist es leer, die Pulse stocken, denn das Herz will nicht schlagen.“ Einen guten Teil der Schuld an der Existenzmöglichkeit solcher unwahren Musik trägt freilich das Effekthaschern günstige Publikum, das nicht müde wird, alles irgendwie Klingende für bare Münze zu nehmen, und obendrein geduldig ist — wie Papier. Auch das Publikum mit der „humanistischen Bildung“, das mit der Elle in der Hand den wahren Künstler und den zahlenmässigen Befähigungsnachweis von ihm verlangt, wird nicht mit Unrecht angegriffen: eine andere Elsa fragt dies Publikum „Unselig holder Mann, hör', was ich dich muss fragen: den Namen sag' mir an! Woher die Fahrt? Wie deine Art?“ Ein anderer Lohengrin antwortet dann der Künstler „Weh, nun ist all unser Glück dahin!“ Wieder zu seinem Thema zurückkehrend, verspottet der Verfasser die spekulativen Musikverleger, die ohne Liebe zur Kunst nur des Verdienstes halber dem Geschmack des grossen Publikums nach-

[illegible]

Wellenschläge der menschlichen Kulturentwickelung und unser Kulturideal

[illegible]

[illegible] zieht, jeder Tunnel . . . sind neue Bürgschaften [illegible]

[illegible]

zu holen für das Erhabene, um dessentwillen die Guten litten, — „weil sie das sagten, was heute jeder Gassenjunge offen ausspricht."

In der Hoffnung, etwas Amüsantes zu bieten, haben wir den Leser veranlasst, in der Wellenbadschaukel der menschlichen Kulturentwickelung ein Probebad zu nehmen.

Ernst Fleischhauer

Fleischer, Paul. Gedichte. Leipzig. Wilhelm Friedrich. Für einen Kritiker, der seine Sache ernst nimmt, ist es keine leichte Aufgabe, ein Bändchen Gedichte wie das vorliegende durchzulesen, aber wenn man nicht den Vorwurf der Oberflächlichkeit, den die Dichter von heute mit mehr oder weniger Berechtigung der modernen Kritik machen, von sich gelten lassen will, so bleibt einem nichts weiter übrig, als das Büchlein von Anfang bis zu Ende auszukosten. Über Geschmackssachen lässt sich bekanntlich nicht streiten. Es giebt viele Leute, die ein Glas überschäumender Brauselimonade dem Sekt vorziehen, und für die Ersteren wollen wir den Dichter hier zu Worte kommen lassen, vielleicht findet er unter ihnen gleichgestimmte Seelen, die seinen Tiraden eine bessere Würdigung zu teil werden lassen, als die anderen, zu denen wir uns zählen. Man höre:

Übermenschentum.

Mag auch das Schiff im Sturme schwanken,
Umbrandet todeshohl und schrill,
Des Meeres Tosen wird einst still.
Ob auch des Weltgebäudes Planken
Erbeben, ob Gestirne bleichen,
Ob Sonnen aus den Bahnen weichen,
Der Menschheit Säulen nimmer wanken.

Am Sarkophag.

In kalten Marmor eingeschlossen,
Ruht schweigend die Vergangenheit.
Verblasst ist ihre Herrlichkeit,
Wie Nebel frühes Glück zerflossen.
Und durch die grabesstillen Hallen
Des Schicksals schwere Tritte schallen.
Es jagt der Tod auf fahlen Rossen.

In einem anderen Poëm „Herbst" lässt der Dichter den Mondschein „leise" übers Dach gehen, das kann man von den Katzen sagen, aber doch wohl nicht vom Mondschein. Als Pendant hierzu findet sich in dem Opus „Verwelkte Rose" die Behauptung: „Der Sonnenschein liegt einsam auf der Strasse."

Damit diese Besprechung mit keinem Misston schliesst, so wollen wir sie mit des Dichters eigenen schönen Versen ausklingen lassen.

Neuer Mut.

Ich halte dich fest,
Du machtest mir Mut;
Ans Herz dich gepresst,
So ruht es sich gut.

Ich führe dich weit
Durch Länder und Meer,
Dich trag' ich allzeit,
Du wirst mir nicht schwer.

Ob loscht auch das Licht,
Den Weg ich nicht kenn'
Ich lasse dich nicht
Du segnest mich denn

H. P.

Heinrich Kirchbach. Schauspiel in drei Aufzügen von Georg Wilhelm Peters. Anklam. Verlag von Hermann Wolter. 1897. Wenn wir dem vorliegenden Stücke unsere Anerkennung zollen, so geschieht es weniger wegen des Was, als vielmehr um des Wie willen. Das Sujet ist nämlich weder neu noch überraschend, weder der verkommene Sohn, noch der Weihnachtshintergrund sind ureigne Schöpfungen. Aber das Stück ist präcis geschrieben, die Gestalten sind sehr lebenswahr gezeichnet, und man hat überall das Gefühl, dass der Dichter mit seinem geistigen Auge wirklich Gestalten vor sich gesehen hat. Licht und Schatten sind in glücklichem Verhältnisse verteilt und einzelne Figuren wirklich originell. Agnes Kirchbach, das späte Mädchen, das wegen des brüderlichen Lumpes in vieler Beziehung zu kurz gekommen und daher recht „spitz" geworden ist, ferner Franziska Berendt, gleichfalls ein spätes Mädchen, das aber Liebe säet und erntet und eine Atmosphäre wohlthuender Herzenswärme um sich verbreitet. Die Sprache ist knapp und natürlich und die Scenenführung geschickt und im E. bühnengerecht. Von der Gestalt des unglaublich naiven Bureauvorsteher Krause abgesehen, der doch gar zu leicht in die plumpe Falle geht, wüssten wir nicht, was wir an dem Peters'schen Stücke tadeln sollten. Es ist dringend zu wünschen, dass dieses Schauspiel über die Bretter gehe, wo es die eigentliche Probe seines Wertes ablegen und gewiss gut bestehen würde.

Ernst Fleischhauer.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Darmstadt. (Wagner-Verein.) Ein neuer Liederkomponist, Herr Karl Hallwachs, der jetzige Dirigent des Instrumentalvereins, fand heute durch den 34. Richard Wagner-Abend den Weg in die Öffentlichkeit. Die erste Hälfte des Programms bestand nur aus Hallwachs Kompositionen, die meistens zur Grundlage Konrad Ferdinand Meyersche Texte hatten. Die geistige Schönheit dieser Poesie erhielt in dem Tongewande, welches ihr der junge Darmstädter Musiker geliehen, ein reizvolles neues Leben. Hallwachs gehört nicht zu denen, welche die Melodie um gesuchter, charakteristischer Einzelzüge willen in zweite Linie drängen, auch lässt er die Klavierbegleitung keine zu selbstherrliche Rolle spielen, aber vornehm empfunden und konzentriert erscheint seine musikalische Auffassung durchweg. In die Interpretation der Lieder teilten sich Frl. Frieda Zerny vom Stadttheater in Mainz, deren voller, warmer Mezzosopran besonders „Nachtgeräusche“ und „Schnitterlied“ zur Wirkung kommen liess, und Frl. Lindemann, die am Grossherzogl. Hoftheater für Sopranpartien engagiert ist, sowie Herr Richard Senff, der Dirigent des Darmstädter Mozart-Vereins, der schöne baritonale Mittel mit echt künstlerischer Vortragsweise verbindet. Der produktiven Tendenz des Richard Wagner-Vereins stellte dieser Abend ein glänzendes Zeugnis aus.

München. An Richard Wagners Geburtstag (22. Mai) wird das Kaim-Orchester ein grosses Wagner-Konzert veranstalten, dessen Ertrag einem sich bildenden Komitee für Erbauung eines Wagner-Denkmals in München zur Verfügung gestellt wird.

Wiesbaden. Hier ist ein Zweigverein des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins gegründet worden. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Eduard Reuss. Den Ehrenvorsitz hat der Kgl. Intendant, Georg von Hülsen, übernommen. Ende April soll der erste Vereinsabend stattfinden. — Bei den Festspielen werden von Wagnerschen Werken „Siegfried“ unter der Leitung von Rebicek und „Tristan“ unter der Leitung von Schuch gegeben werden. Die Hauptrollen werden vertreten sein von den Herren Kraus (Siegfried) und Kalisch (Tristan), und den Damen Reuss-Belce (Brünnhilde) und Lehmann-Kalisch (Isolde). Letztere war im vorigen Jahre dazu eingeladen worden, noch bevor Frau Reuss in den Verband des Kgl. Theaters eingetreten war. Die beiden Werke sollen ohne Strich gegeben werden.

Theater (Oper).

Berlin. Die Oper „Haschisch“, Dichtung von Axel Delmar, Musik von Oskar von Chelius, geht, wie wir schon erwähnten, zum erstenmal am Ostermontage in Scene.

München. Neueinstudiert ging am 21. April Smetanas melodienreiche Oper „Die verkaufte Braut“ in Scene, fand aber leider nicht die Anerkennung, die diese Perle unter den komischen Opern verdient, obgleich Richard Strauss am Dirigentenpult sass und die Leistungen des Frl. Dressler als Marie und des Herrn Martin Klein als Wenzel höchst anerkennenswert waren.

Wiesbaden. Neueinstudiert ging am 4. April Wagners „Walküre" mit beispiellosem Erfolg in Scene. Das Hauptinteresse erregte und verdiente die Brünnhilde der Frau Reuss-Belce. Hatten wir Frau Reuss im Vorjahre gastweise als eine ganz vorzügliche Sieglinde kennen zu lernen Gelegenheit gehabt, so zeigte sie sich den heroischeren Anforderungen der Partie der Brünnhilde gestern in nicht minder hervorragendem Masse gewachsen. Wusste Frau Reuss die sämmtlichen Ansprüche, die Wagner in der ersten Scene des zweiten Aktes an die kampfesfreudige „Looskieserin" stellt, in befriedigendster Weise zu erfüllen, so wuchs die von ihr geschaffene Figur in den folgenden Teilen des Dramas von Scene zu Scene, entsprechend den Absichten des Meisters. Welch prächtige Steigerung von dem liebevoll besorgten Lauschen auf Wotans Erzählung zu der Scene mit Siegmund, von der schicksalschweren Rettung Sieglindens bis zu dem ergreifenden Abschiede von Wotan. Erklärlicherweise musste dieser letztgenannte Teil sich zum Höhepunkt der ganzen künstlerischen Ausführung gestalten. Bei aller Grösse der Auffassung, mit echt menschlich rührender Wärme des Ausdrucks wiedergegeben, diente diese Scene wieder zum deutlichsten Beweise, welche bedeutende Künstlerin wir in Frau Reuss-Belce besitzen. Wir können nur wünschen, dass solche Leistungen stilbildend auf unser übriges Opernensemble wirken möchten.

Theater (Schauspiel).

Breslau. Einer übereifrigen Claque zum Trotz ist Paul A. Kirsteins neuestes Opus „Erkenntnis" dank einer geradezu beispiellosen Langweiligkeit mit Eclat durchgefallen. Welch böser Geist bestimmt im Lobetheater jetzt die Auswahl der Novitäten?

Köln. Als Hamlet eröffnete Dr. Ludwig Wüllner, der sich durch sein eigenartiges Debüt als Sänger einen Namen (?) gemacht hat, ein Gastspiel, ohne sonderlichen Erfolg erzielen zu können.

Personalien.

Unser hochgeschätzter Konzertmeister Herr **Karl Prill** aus Leipzig hat soeben unter glänzenden Bedingungen einen Ruf nach Wien an das K. K. Hofopernorchester als K. K. Hofkonzertmeister und Professor der Ausbildungsklassen am Wiener Konservatorium erhalten und angenommen. Künftigen 1. September bereits wird er die neue, ehrenvolle Stellung antreten. Mit grossem Bedauern sehen die Leipziger Kunstfreunde einen Künstler scheiden, der als Führer eines ausgezeichneten Streichquartetts, als bedeutender Violinvirtuos und zugleich als vorzüglicher Lehrer im höheren Violinspiel seit Jahren höchst segensreich und vielseitig gewirkt hat.

Dem Komponisten **Ferdinand Hummel** in Berlin ist der Titel eines Königl. Musikdirektors verliehen worden.

Verschiedenes.

Der Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich enthält in einem Referat über die erste Aufführung der „Götterdämmerung" in der Schweizer Musikmetropole folgenden Satz. „Ist doch entzückend auch die Rheintöchterscene, grossartig das starre Rechtsmotiv Hagens in der furchtbaren Stelle »Maimaid rächt' ich«" usw. („Maimaid" für „Meineid" ist gut, jedenfalls hat der Herr Musikreferent des betreffenden Blattes nicht ordentlich zugehört und auch keinen Text zur Hand gehabt. Die Bezeichnung „Maimaid", analog

den Namen Wunschmaid, Schildmaid für Brünnhilde, ist entschieden sehr fein ausgeklügelt und erinnert unwillkürlich an Maikater, Maibowle und dergleichen schöne Ausdrücke. (Anm. der Red.)

— Unter dem Titel „Vox Humana“ (Berlin, Verlag von Carl Duncker) sind soeben zum Teil allerliebste Skizzen von Alfred Meebold erschienen, dessen Name uns bisher in der Litteratur noch nicht begegnet ist. Er führt sich als Schriftsteller ausserordentlich gut ein. Zeugen doch die Skizzen, die er uns bringt, nicht nur von einem vortrefflichen Beobachtungstalent, sondern auch von tiefer Empfindung. Gleichzeitig ist die Darstellung so einfach und so natürlich, die Zeichnung der Charaktere so wahr, dass wohl jeder Leser hier und da an Erfahrungen aus seiner Umgebung mehr oder weniger erinnert werden wird. Das ganz verschiedene Milieu, in das uns die einzelnen Skizzen versetzen, trägt nicht wenig zu dem Interesse bei, das sie gewähren. Die unglückliche Liebe, die uns die Vox Humana, die erste Erzählung, zeigt, steht schon in einem bemerkenswerten Gegensatze zu dem kleinen Familienidyll, die uns in der zweiten Skizze vorgeführt wird.

— Der König von Sachsen hat das Protektorat über den vom 7.—12. Juni in Leipzig stattfindenden [illegible] allgemeinen deutschen Journalisten- und Schriftstellertag übernommen.

— Brahms hinterlässt weit über 100 000 Gulden. In Wien fand man kein Testament vor. Vielleicht befindet sich dasselbe bei seinem Verleger Simrock in Berlin. Das Vermögen ist in der Berliner Reichsbank deponiert.

Selbstanzeige.

Gesanglehrer der Gegenwart: Julius Stockhausen und seine Schule, Friedrich Schmitt und seine Stellung zum Kunstgesang, Müller-Brunow und die Lehre des primären Tones (Band I), von George Armin. Leipzig, Constantin Wilds Verlag. Preis 2.— Mark.

Sieht man von den Recensionen ab, wie sie in Tageszeitungen und Zeitschriften für Kunst von Kennern über Gesang, Gesangspädagogen und Sänger zu lesen sind, so glaube ich, dass mit diesen Zeilen zum ersten Male versucht wird, vom Standpunkte der Erfahrung und praktischen Wissenschaft die Gesangspädagogik historisch in ihren namhaftesten Vertretern kritisch zu betrachten. Es war mir dieses erst möglich, als ich nach dem Durchkosten vieler moderner Methoden, die sich in anspruchsvollen Gesangschulen vorstellten, auf das Studium des primären Tones stiess, wie es der bis auf den heutigen Tag verkannte Leipziger Gesangspädagoge Müller-Brunow in seiner monumentalen Schrift niedergeschrieben. Erst als ich mir die Grundsätze dieses aussergewöhnlichen Mannes zu eigen gemacht hatte, war ich, wie erwähnt, imstande, die Erscheinungen, wie sie an Gesangschulen und Sängern tagtäglich sich uns bieten, kritisch zu beleuchten.

Es ist nicht zu leugnen, dass es schon vor Müller-Brunow ein berechtigtes Pro und Kontra von natürlich empfindenden Gesangspädagogen gegeben. Ich erinnere nur an die Methode Stockhausen, welche seit ihrem Bestehen unter den heftigsten Anklagen zu leiden hatte. Aber diese Äusserungen waren meist privater Art. Oft traf die Anklage auch nur das Einzelne, das Nebensächliche, und dabei war der Kläger selbst über seine richtig empfundenen Ideen sich nicht so klar, dass er aus dem Sturze des Alten ein dauerndes Neues hätte errichten können. Wo man nun die Charaktere der Menschen am besten dadurch verstehen, lenken und auseinanderhalten kann, dass man sich ihnen oft gleichstellt, ja ihre Fehler selber durchkostet und dann sich in die Einsamkeit begiebt, so hat auch der, dem das Schicksal diesen Weg in der noch vogelfreien Gesangskunst vorzeichnete, die Mittel in der Hand, läuternd und gerecht gegen Produktionen auf diesem Gebiete vorzugehen. Fast naturgemäss musste ich bei dieser Arbeit auf Dinge stossen, die von einem Wall von Vorurteilen umgeben und durch die Bezeichnung „berühmt“ doppelt schwer zu erkennen waren und die deshalb das Gebot Nietzsches in ganz merkwürdiger Form erklärten:

„Du sollst den Berühmten und Einflussreichen aus dem Wege gehen.“

Ich versuchte diesem Gebote zu folgen und das Resultat war die vorliegende Arbeit. Dass hierin ein direkter Nutzen gefunden wäre, ist nicht so ohne weiteres zuzugeben. Denn der gebildete Sänger oder Lehrer vermag erst dann sich von der Wichtigkeit dieser Themata ein anschauliches Bild zu machen, wenn er denselben mühseligen, aber sehr interessanten Weg durchschritten, wie der Verfasser. Dies zu verlangen, scheint thöricht zu sein, wenn man das Alter, die Stellung — künstlerische wie pekuniäre — und das Vorurteil, vor allem aber das nicht geschulte Gehör in Betracht zieht. Aber der direkte Vorteil war auch nicht der Zweck dieser Abhandlungen. Was der Verfasser versucht, ist nur die Wichtigkeit und somit die Verantwortlichkeit in Sachen der Gesangskunst erkennen zu lassen und der Lehre eines genialen Pädagogen die Wege zu ebnen.

Leipzig, im März 1897. George Armin.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 31.

Die Redenden Künste.

CASPARI

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

· C · · W ·

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor,
Dresden-A.
Ostraallee 13.

Josephine Gerwing
Viola Virtuosin
Berlin S. W., Lindenstr. 107
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Catharina Zimdars,
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Koloratursängerin
Carl Zierold
Violinvirtuos
Dresden, Bissewitzerstr. 36
empf. sich zur Mitw. in Konz.

Emile Saure[illegible]
London, N.-W.,
4 Loudoun Road,
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6/II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig[illegible]
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 25b, [illegible]

Margarethe Petersen
Konzertsängerin (Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Siegfried Ochs
Dirigent
des „Philharm. Chores"
Berlin W., Potsdamerstr. 118 c.
Sprechstunden
nur von 10—11 Uhr Vorm.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 10.

Alfred Krasselt
Violinist.
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
München, G[illegible]

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG.

Johanna Dietz
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Schweizerstr. 1
Konz.-Vertr. Südd. Konzert-
direktion, München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Sidonienstr. 7, II.
Neues Repertoirestück
Konzert von Julius J. Major

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. [illegible]

Anna Münch
Konzert- und Orato[rien-]
Sängerin.
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter H. Wolff, Be[rlin]

Friedrich Grützmacher
Violoncello.
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Durra
Spezialleher für Gesang.
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 56.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesang-
lehrerin. - Repertoir aller
modern. u. klass. Altpartien.
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmey[er]
Akademie der Tonk[unst]
Erfurt.

Künstlertafel

Amelie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
(Sop. an)
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule
Berlin W.,
Elssholzstrasse 5, II
am Botanischen Garten.

Emma Sperli[ng]
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Leipzig, Dörrienstr[.]

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin,
Gesang- und Musiklehrerin.
Braunschweig,
Leopoldstrasse 26.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Gen[illegible]
Komponist und Pia[nist]
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Kon[zerten]
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse [illegible]

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Eutritzscherstr. 12, I.

Dr. Hugo Riemann
Dozent an der Universität.
Klavierspiel
Theorie u. Musikgeschichte)
Leipzig,
Thomasiusstr. 6, III.

Louise Ottermann
(Sopran. Reiches, festes Re-
pertoire f. Oratorium u. Lied.
Dresden-A., [illegible] 25 II
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, Lessingstrasse 20, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]strasse 41.

Mathilde Vo[illegible]
Konzert- und Oratorien[sängerin]
(Sopran).
Adresse: Pforzh[eim]
Schuberg[.]

Luise Geller
Alt- und Mezzosopran. (Oper,
Konzert und Oratorien)
Magdeburg, Wolfenstr. 7
Konz.-Vertr. Eugen Stern,
Berlin W., Magdeburgerstr. 7

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48, II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater
und Gewandhaus-Orchester
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible] 3 r[.]
Harfen und [illegible]

Antonie Blo[illegible]
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
Grosse Burgstra[sse]

Anna Stephan
Konzertsängerin
(Alt [illegible] Mezzosopran).
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin,
Alt und Mezzosopran.
Konzert-Vertr. H. Wolff,
Berlin W., [illegible]bad.
Frankfurt a. M., Zimmerweg 12, p.

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 10, II.
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse [illegible]

Johannes Ce[illegible]
[illegible]
erteilt dramat. [illegible]
Deklamat. [illegible]
Altenburg S.[illegible]
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 123c, Gartenhaus III.
Sprechstunden [illegible]

Amélie Gmür-Harloff
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran). Weimar,
Grunstedterstr. 21.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Sopran. Konz.- u. Oratorien-
sängerin. Gesanglehrerin.
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin
Leipzig, Kaiser Wilhelm-Str. 1 part.

Elisabeth Pa[illegible]
Konzertsäng[erin]
(Alt u. Mezzosopran)
Wiesbade[n]
Vertr. Eugen Ste[rn]

Leipzig, den 1. Mai

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Otto Sonne in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 31.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals. Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

IX. und letzter Musikabend des Leipziger Kammermusik-Vereins im Saale „Fürstenhof“ am 22. April 1897. Der Leipziger Kammermusik-Verein hat vor den übrigen hiesigen Konzertvereinigungen den Vorzug, einen eigenen Brahms-Abend ad aeternam memoriam des in diesem Monat verstorbenen deutschen Tonkünstlers veranstaltet und dadurch den Cyklus seiner mehr oder weniger interessanten und ungleich besuchten Musikabende auf würdige Weise geschlossen zu haben. Den neunten und letzten Musikabend eröffnete das weniger populäre und selten gehörte Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncell (Op. 114). Brahms hegte eine besondere Vorliebe für die Klarinette, er erhob dieses Instrument von seiner in klassischen Tonschöpfungen untergeordneten Stellung zu selbständiger Bedeutung. Die Vermutung liegt nahe, dass diesem Bestreben auch genanntes Trio seine Existenz verdankt, ähnlich wie das berühmte Quintett, wenigstens dominiert der Klarinettenpart und sind hier die Schönheiten der Komposition zu suchen. Die Wiedergabe des Trio seitens der Herren Rösger (Klavier), Heyneck (Klarinette) und Hansen (Violoncell) war hervorragend und der Glanzpunkt des Abends. Vor allem war die Ausführung des Klarinettenpart durch Herrn Heyneck brillant, und freue ich mich, Gelegenheit zu haben, diesen im Gewandhaus so oft bewunderten Künstler wegen seiner im Adagio des Trio von neuem bewiesenen, vollendeten Tonschönheit, welche von dem bekannten, von Meister Brahms protegierten Klarinettenvirtuosen Mühldorfer nicht überboten werden kann, das höchste Lob spenden zu können. Im letzten Allegro hätte Herr Rösger, in dessen bewährten Händen die Klavierbegleitung lag, grössere Reserve und stellenweise langsamere Tempogabe zeigen müssen. Nicht auf gleicher Höhe wie das Trio stand das C moll Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell (Op. 60). Die Schuld daran trägt der Primgeiger Herr Jockisch, der vieles, um nicht zu sagen alles, verdarb. Ich habe, so oft ich diesen Geiger höre, immer das Gefühl, einen Dilettanten zu hören und werde in dieser keineswegs aufoctroyierten Annahme bestärkt, wenn ich Herrn Jockisch geigen sehe. Eine gewisse Routine, rhythmische Sicherheit und vor allem ein gutes Instrument sind dem Herrn Jockisch nicht abzusprechen, aber sein Ton und seine Art, die Töne zu verbinden, ist besonders dann dem Ohr unerträglich, wenn der Herr versucht, durch Energie im Ensemble zu dominieren. So wenig dieser Herr zu den bewährten Gewandhauskünstlern passt und so vieles er am gestrigen Abend verdarb — ebenso künstlerisch bedeutend führten die Herren Jansen (Violoncell) und Klesse (Bratsche) im Verein mit dem im Quartett gleichstehenden Herrn Rösger ihre Aufgaben durch und sicherten dem im Andante und letzten Allegro an Schönheiten überreichen, von „mathematischen Konstruktionen“ durchaus freien Werk Erfolg und gute Aufnahme seitens des zahlreich erschienenen Publikums. Zwei Lieder für Altstimme und Bratsche mit Pianofortebegleitung (Op. 91 „Gestillte Sehnsucht“ und „Geistliches Wiegenlied“ brachten die erwünschte Abwechselung. Fräulein Martha Haussmann, eine mir unbekannte, junge Sängerin, sang die Lieder von Herrn Rösger recht gut, von Herrn Klesse nicht immer mit gleicher und ruhiger Intonation

begleitet Die Stimme der Dame interessierte allgemein sie hat seltenen Wohllaut und eine prachtvolle, sonore Tiefe und Mittellage Die Tonbildung ist, soviel ich nach den zwei Liedern beurteilen kann, durchaus korrekt bis auf die Höhe, die an Volumen nachlässt. Was der weichen Stimme noch fehlt, ist der Glockenklang den ich eigentlich in allen Tönen vermisst habe Da letzterer Klang aber das Geheimnis der Tragfähigkeit in sich birgt und jeder Stimme anzuerziehen ist, so ist es füglich die Aufgabe der Lehrerin, in diesem Falle der Frau Bohme-Köhler, der schönen Stimme des Fräulein Haussmann grössere Tragfähigkeit durch erwähnten Faktor zu geben, allerdings setzt diese Aufgabe die notwendige Kenntnis voraus, welchen Resonanzverhältnissen der metallische Klang zu deduzieren ist. Die Deklamation der Dame war lobenswert und auch im piano noch verständlich, in musikalischer Beziehung war die sympathische Sängerin, die fraglos Interesse beanspruchen darf, durchaus sicher, der Vortrag besonders im Wiegelied durchdacht und empfunden. Es ist jedenfalls ein Verdienst des Leipziger Kammermusik Vereins jungen Gesangstalenten die Wege zu bahnen, wie es grosser Anerkennung wert ist, einen um die deutsche Tonkunst so hochverdienten, leider zu früh dahingeschiedenen Meister wie Johannes Brahms in solcher Weise wie am gestrigen Abend zu feiern - ein musikalisches Requiescat.

J Molar

Johannes Brahms und Hans von Bülow.

Ein Beitrag zur Charakteristik der beiden Meister

Wer sich nur einigermassen um Musik und musikalische Zustände kümmert, weiss, dass Bülow in dem letzten Dezennium seines thatenreichen und bewegten Lebens durch eine grosse, wenn auch nur äusserliche Freundschaft mit Brahms eng verbunden war

Diese vielbesprochene und von Bülow mit einer gewissen Ostentation zur Schau getragene Freundschaft hat in Baden-Baden ihren Anfang genommen, und zwar schon im Jahre 1872. —

Das Jahr 1872 war das letzte Jahr der gesegneten Spielzeit des reizend eleganten Schwarzwaldbades. Der damalige Spielpächter that sein möglichstes, diese letzte ihm geschenkte Saison so verführerisch als nur möglich auszustatten Keine Ausgabe war zu gross, nichts für den „roi de Bade" unerreichbar Etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes sollte die haute Saison dieses „letzten Jahres" auszeichnen — man liess Johann Strauss, den berühmten Walzerkönig, aus der blauen Donaustadt kommen, er sollte eine Reihe von Konzerten in dem Kiosk vor dem Konversationshause dirigieren. Welche ungeheure Anziehungskraft er auf alle Welt ausübte, ist kaum glaubhaft, jedermann gab sich Rendez-vous vor dem eleganten Kiosk, um der Straussschen Muse zu lauschen und dem genialen Künstler zu huldigen. Von der elegantesten haute volée bis zum einfachen Nähmädchen waren alle Gesellschaftskreise vertreten Ein nie endenwollender Beifallssturm ward dem berühmten Meister nach jeder von ihm dirigierten Nummer zu teil

Zu der Zeit weilte auch Johannes Brahms in der so romantisch gelegenen, hinter dunklen Tannen versteckten Villa Becker in Lichtenthal (bei Baden Baden). Er war zum Besuche von Frau Clara Schumann gekommen, war ein häufiger Gast der Villa Rosenhain, verkehrte überhaupt viel in musikalischen Kreisen, aber jeden Abend, an dem Strauss dirigierte, konnte man sicher sein, Brahms als einen seiner wärmsten Verehrer dicht an der Barriere des Musik Kioskes gelehnt zu sehen Brahms, der die Promenaden Musik unter des seligen Könnemanns Direktion mied wie das Verderben, wanderte jedesmal von Lichtenthal herein, um sich an dem heiteren Melodienreichtum des Wiener Walzerkönigs zu ergötzen.

Es war im August des gleichen Jahres, dass Bülow zum erstenmal wieder nach der Münchener Katastrophe nach Deutschland zurückgekehrt war. Er kam auch nach Baden Baden, um dort nach zweijährigem gänzlichen Verstummen seinen alten getreuen Hoplit (Richard Pohl) wieder zu sehen und die alte Freundschaft zu erneuern. Dort im

Hause Pohls trafen sich zum öfteren die drei so verschiedenen, Johann, Johannes und Hans. Bald gehörte auch Bülow zu den begeisterten Verehrern der Straussschen Muse. Johann Strauss war dazumal von seiner ersten Frau begleitet, der geistreichen Jetty geb. Jrefty, die es ausgezeichnet verstand, Bülow zu fesseln. Bülow hatte stets Sympathie für gescheute Frauen. —

Auch Brahms war in jener Zeit weniger exklusiv: ich erinnere mich noch sehr gut, dass er sich die Wagnerschen Klavierauszüge geben liess, um des Meisters grossartige Bühnenwerke genau zu studieren. Aus dieser gemeinsam in Baden verlebten Zeit dürfte wohl das denkwürdige Albumblatt stammen, das den ersten Übergang Bülows zur Anti-Wagnerschen Partei kennzeichnete: „Mit Bach, Beethoven und Brahms hofft für die Dauer seines Lebens auszukommen Hans von Bülow."

Brahms sowie Bülow kehrten fast alljährlich nach Baden zurück. Sie sahen sich immer häufiger, wenn auch der Verkehr gerade noch kein sehr reger war. Im Jahre 1877 hatte Brahms sein Klavierquartett in Lichtenthal in seiner stillen Villa vollendet. Er kam damit zu Bülow, um es ihm vorzuspielen. Bülow fasste lebhaftes Interesse dafür, und da Sarasate gerade zu der Zeit in Baden weilte, erlebte das Klavier-Quartett seine erste Aufführung in einer meisterhaften Ausführung, wie sie ihm wohl kaum wieder zu teil geworden sein dürfte.

Es war an einem Augustabend des Jahres 1877 im Salon von Richard Pohl. Bülow sass am Klavier, Sarasate an der ersten Geige, der berühmte Cellist Cossmann hatte die Cellopartie übernommen und unser einheimischer Konzertmeister Herr Gustav Krasselt war als Violaspieler eingetreten. Es war ein denkwürdig schöner Abend, alle Zuhörer waren begeistert, wie es ja bei solcher Besetzung unter den Augen des Komponisten gar nicht anders möglich war.

Bülows Enthusiasmus kannte keine Grenzen, und als der Hausherr nicht unbedingt mit einstimmen wollte, sagte ihm Bülow: „Ich begreife Dich nicht, Du bist stehen geblieben!" — Pohl erwiderte ihm: „Nein, mein Freund, Brahms ist kein Fortschritt nach Bayreuth, ich finde vielmehr, Du hast einen Rückschritt gemacht."

Von diesem Abend an, möchte ich behaupten, datiert die von Bülow zur Schau getragene Freundschaft mit Brahms.

Je mehr Bülow für Brahms eintrat, je mehr zog er sich von Richard Pohl zurück. Um Bülow vollständig zu begreifen, muss man sich in die damalige Zeit versetzen. In Bayreuth hatten eben die ersten Vorstellungen stattgefunden, und zwar ohne — Bülow.

Bülow war darüber verbittert, verbittert bis zur Ungerechtigkeit. Sein immer reger Geist musste eine Beschäftigung haben, die ihn von Bayreuth und den dortigen Ereignissen abzog. Man musste auch von ihm reden, er wollte eine Karte gegen Bayreuth ausspielen und hoffte bestimmt, dass sein Übergang in das quasi Anti-Wagnersche Lager der Welt Stoff gab, auch von ihm zu reden.

Mehrere Jahre war er für die Badener Freunde verschollen. Peltast und Hoplit waren nach einer fast 40jährigen Freundschaft durch Brahms getrennt worden.

Endlich zu Ostern 1882 traf ein Brief von ihm an Richard Pohls Frau ein. Der Briefbogen war mit Brahms' Bild geschmückt, er teilte ihr seine Verlobung mit und schreibt: „Richards Freundin, Marie Schanzer, will meine Frau werden. Camille Saint-Saens, Berlioz, Glinka — anderer spezieller persönlicher Enthusiasmus-Beziehungen zwischen Ihrem Manne und mir zu geschweigen — erscheinen wieder als Sternbilder am Horizont meines künstlerischen Wirkens usw." — Von Brahms kein Wort. Die Freundschaft wurde notdürftig zusammengeleimt, doch sie wurde nie mehr das, was sie früher gewesen. Pohl war nicht zu überzeugen, und das wusste Bülow ganz gut, nur glaube ich, dass Bülow in seinem Innern auch nicht vollständig überzeugt war.

Ein Bülowscher Charakterzug war, dass er nie zugab, sich geirrt zu haben. Er ist einmal für Brahms eingetreten, folglich hielt er auch offiziell an seiner Meinung fest.

Noch einmal viel später hatte ich Gelegenheit, mit Brahms zu verkehren, und da sollte mir auch die Genugthuung werden, Gewissheit zu erlangen, dass ich mit meiner Ansicht über die Freundschaft Brahms-Bülow, die ich stets für eine einseitig gemachte hielt, mich nicht getäuscht hatte.

Es war Ende des Sommers 1885 oder 1886, ich war allein zu Hause, als mir der Besuch von Brahms gemeldet wurde. Ich war hoch erfreut, den berühmten Komponisten nach längerer Zeit wieder zu sehen. Wir sprachen über alles Mögliche und Unmögliche. Endlich kamen wir auch bei Bülow an. Es war doch sehr natürlich, dass ich gerade von Brahms über ihn hören wollte, Brahms war längere Zeit mit ihm zusammen gewesen, hatte Bülows Hochzeit in Meiningen mit erlebt, konnte mir also die sichersten und wahrheitsgetreusten Nachrichten bringen. Dass diese Nachrichten aber so wenig freundschaftlich ausfallen würden, konnte ich nicht ahnen. Es mag ja gewiss wahr gewesen sein, dass Bülows Hochzeit auf ziemlich eigentümliche Art in Meiningen stattfand, aber mir erschien es, als ob Brahms wohl der letzte Mensch hätte sein dürfen, der auch selbst mir unter vier Augen Bülows Verhalten ins Lächerliche ziehen sollte. Genug er that es, und hat wohl damit am besten bewiesen, dass er Bülows Freundschaft richtig erkannt — auch gelten liess, aber — nie erwidert hat. Luise Pohl.

Götterdämmerung.

Bemerkungen zu der letzten Aufführung des Werkes am Leipziger Stadttheater.
Von Robert West.

Seit länger denn Jahresfrist war die gewaltige Schlusstragödie der Nibelungen-Trilogie nicht mehr über die Bretter der Leipziger Opernbühne gegangen. Die Personalverhältnisse hatten es eben nicht gestattet, in würdiger Weise den exorbitanten Anforderungen gerecht zu werden, welche die „Götterdämmerung" an die ausführenden Künstler stellt. Auch jetzt hatte man bei dem notorischen Mangel an einer ersten hochdramatischen Sängerin und einem vollwertigen seriösen Bass — zu Experimenten seine Zuflucht nehmen müssen, die aber, wie gleich von vornherein konstatiert sein möge, glücklicherweise ein durchweg befriedigendes, ja überraschendes Resultat hatten. Auch die Gefahr einer abermaligen Verschiebung der Aufführung wegen Erkrankung des Darstellers der männlichen Hauptrolle, wie an dem für die Aufführung ursprünglich angesetzten Termine, konnte rechtzeitig umgangen werden durch die Hinzuziehung eines auswärtigen Sängers.

Die Erfahrung hat gelehrt, dass grosse Stadttheater, an denen aus Geschäfts- und Opportunitätsrücksichten fast täglich Opernvorstellungen stattfinden, den späteren Werken des Bayreuther Meisters die nötige Sorgfalt und Accuratesse in Bezug auf Stilreinheit und künstlerischen Geist nicht immer in dem Masse zuwenden können, wie dieses unter allen Umständen wünschenswert und geboten wäre. Gerade in dieser Zeitschrift, deren Tendenz eine absolut wagnerfreundliche, um nicht zu sagen wagnerische, ist mehr denn einmal gerade auf diese Schattenseiten aller Privatbühnen, speciell aber des hier in Frage kommenden Leipziger Stadttheaters hingewiesen worden. In sachlicher Form und vom fachmännischen Standpunkte aus, der in Wagners Musikdramen nicht nur eine Bereicherung unseres Opernrepertoires, sondern vielmehr eine neue Kunstgattung sieht, die wiederum, wie die gewaltigen Erscheinungen eines Shakespeare oder Goethe, ihre eigene kulturelle Bedeutung hat und eine specielle Wissenschaft einerseits voraussetzen, andererseits unbedingt zur Folge haben muss, ist an dieser Stelle des öfteren bereits der Leitung unserer Bühne mancherlei Irrtümliches, Fehlerhaftes und Unrichtiges nachgewiesen worden. Die mancherlei Aussetzungen an den bisherigen Wagner-Aufführungen der Leipziger Bühne in den „Red. Künsten" waren, im Gegensatz zu den naturgemäss mehr oberflächlich und summarisch gehaltenen Urteilen der Tagespresse, stets wohlbegründete und auf langjährigen an den ersten Wagner-Bühnen Deutschlands, Bayreuth und München allen voran, gemachten Erfahrungen und auf eingehendem Studium der Wagnerschen

Werke, ihrer einschlägigen Litteratur und der heute noch lebendigen Tradition beruhende. Dass, wer aus Liebe und Eifer für die herrlichen Schöpfungen, die uns der grosse Bayreuther Tote als köstliches Vermächtnis hinterliess, unentwegt dazu beitragen möchte, fördernd und klärend zu wirken, sich dabei dem Verkanntwerden, dem Verdachte kleinlicher Bosheit, Tadelsucht und Nörgelei aussetzt, ist wohl jedem Menschen, der den Theaterkreisen nahe steht, ebenso einleuchtend, wie bedauerlich. „Hat keiner Lohn noch Dank davon!“

Umsomehr muss man angenehm berührt werden durch die Wahrnehmung, dass die Saat guten Rates auch einmal auf günstigen Boden gefallen ist und schöne Frucht gezeitigt hat. Cum grano salis verstanden ist diese Bemerkung anzuwenden auf die in Frage kommende Aufführung der „Götterdämmerung“. Sie war von stilistisch wesentlich verfeinertem Gepräge, wie so manche der voraufgegangenen Wagner-Aufführungen. Vor allem hatte man sich diesmal zu gründlichen und ausreichenden Proben Zeit gelassen. Eine restitutio ad integrum ist bei diesem Wagnerschen Werke zwar immer noch ein frommer Wunsch, zwei grössere Striche waren nach wie vor unaufgemacht geblieben; dafür begrüsste ich aber mit Freuden wieder die herrliche Waltrautenscene, die früher bereits einmal das Opfer des erbarmungslosen Rotstifts geworden war, und auch die Nornenscene erfreute sich diesmal einer ungekürzten Wiedergabe. Der Geist, der die ganze Aufführung durchwehte, war ein dem Wagnerschen nicht unverwandter; aus manchen Einzelheiten, die alle anzuführen mir der Raum verbietet, sprach ein hoher künstlerischer Ernst, der sich loszuringen strebt von allem Opern- und Schablonenhaften.

So hatte man diesmal, um nur einzelnes anzudeuten, auf verschärfte Charakteristik der handelnden Personen, auf die Bewegung der einzelnen Gruppen (besonders schön gelang der Ausdruck allgemeinen Entsetzens in der Stelle, da der Arm des erschlagenen Siegfried sich dräuend gegen Hagen emporhebt), auf die verschiedenen Phasen und Stärkegrade der leuchtenden Waberlohe ein sorgfältiges Augenmerk gerichtet. Verbesserungsbedürftig waren dagegen noch: die scenischen Vorgänge in der Nornenscene, die Erscheinung der Gewitterwolke (nur eine solche ist angebracht, und keine bildliche Darstellung, die gar übel nach einer Laterna magica riecht), in welcher Waltraute zu Fels fährt, der Trauerzug mit Siegfrieds Leiche, der sich diesmal gar zu bald hinter einem weissen Schleier den Blicken der Zuschauer entzog, ferner das Schlussbild, wofür zu empfehlen wäre die von Hans von Wolzogen in seiner Broschüre „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel“ an Stelle der an ein Wachsfigurenkabinett gemahnenden Gruppe der letzten Götterversammlung vorgeschlagene Erscheinung eines allmählich verglühenden, die furchtbare Katastrophe des Weltunterganges nur ahnungsweise andeutenden Nordlichtscheines u. a. m. Der Vorhang fiel mehrfach bei den Verwandlungen zu früh, so nach Hagens „Wacht“, wo der Eintritt der [illegible] (As-moll) mit ihrer schaurigen und dämonischen Klangwirkung deutlich den richtigen Augenblick zum Schliessen der Gardine angiebt, ferner beim Abschluss des Vorspiels, wo die durch zwei Takte aufsteigende F-dur-Tonleiter in die Melodie des Hornes überführend den Moment klar bezeichnet. Die paar Takte, die dadurch an der Zeit für die Verwandlung gekürzt werden, können doch da kaum in Betracht kommen. Einen groben Verstoss gegen den Geist des Werkes muss man darin erblicken, dass die Darstellerin der Brünnhilde in der Schlussscene die Worte „Ruhe, ruhe, du Gott!“ mit wie zum Segen erhobenen Händen über der Leiche Siegfrieds sprach, während doch sowohl der vorausgehende Worttext „Auch deine Raben hör' ich rauschen“, als auch das begleitende Walhallthema deutlich genug auf Wotan hinweisen, dessen und der ganzen Welt Erlösung vom Fluche die hohe Mission Brünnhildens ist. Eine so auffallende Verkennung dieser Stelle und ihrer Bedeutung muss wunder nehmen und jedem verständigen Hörer zum Bewusstsein gelangen.

(Schluss folgt.)

Der Gesangsarzt und etwas über das Gesundsingen.

(Eine Streitschrift gegen Herrn Dr. Bottermund in Dresden und Herrn Dr. Avellis in Frankfurt a. M. — Von George Armin.

(Schluss.)

Ich erwähne hier noch die teilweise nicht schlecht aufgefasste Behandlung guter und schlechter Stimmen im gesunden und kranken Zustande von Professor Dr. H. Zopf, wenngleich zugestanden werden muss, dass ihm jede Einheitlichkeit von Schule und Heillehre fehlt. Seine Arbeit war die eines tappenden Gelehrten.

Will ich aber gar ein Exempel dieser Operationen von seiten unserer Specialärzte konstatieren, so verweise ich auf den Fall Siga Garso. Nachdem dieser Sänger durch einen erbsengrossen Polypen unter dem linken Stimmbande fast erwerbsunfähig geworden, begab er sich zu dem „berühmten“ Professor von Bruns in Tübingen. „Die Operation wurde täglich 3 Monate hindurch unter entsetzlichen Anstrengungen versucht und als sie schliesslich gelang, war das Resultat für den Gesang nur ein illusorisches. Ich konnte gar nicht mehr singen! Ich suchte Heilung in Italien, in Ems und in anderen Orten, jedoch ohne Erfolg.“ (Vgl. hierzu Siga Garsos Schrift: „Ein offenes Wort über Gesang“, Verlag Haake, Bremen.)

Das alles sind specielle Betrachtungen, denen man zu der Behauptung, dass der moderne Specialarzt für den Sänger auf jeden Fall eine zweifelhafte Erscheinung, noch allgemein hinzufügen kann. Dieser Satz mag allerdings von Gesanglehrern bestritten werden, die selber im Specialistischen gefangen und befangen sind und der irrigen Ansicht, dass der Hals, die Kehle oder, um sich ihres technischen Ausdrucks zu bedienen, das Ansatzrohr das Ausschlaggebende beim Singen und Singenlernen sei. Wie erst gestaltet sich das Bild, wenn der Lehrer während des Studiums bei seinem Zögling auf verschleimte und trockene (natürlich für das Singen trockene) Luftröhren- und Lungenteile stösst. Müsste der Lehrer ihn nicht zu einem Specialisten für Lungenkranke senden? Oder falls der Lehrer zu seinem Leidwesen während des Studiums bemerken muss, dass die Schülerin Schmerzen in der Bauchgegend verspürt, die durch Kontraktion des Zwerchfelles und der Bauchwand und somit der inneren Bauchteile hervorgerufen werden? Müsste er sie nicht zu einem Specialisten für Darm- und Magenleiden schicken? Und wie erst bei auftretenden Nervenschwächen im Rücken besonders? Man soll nicht lachen über diese Einfälle! Diese Specialärzte haben genau dasselbe Recht, sich als Gesangsärzte auszugeben wie die Herren Dr. Bottermund und Dr. Avellis.

Nein, der Gesangsarzt in der Form, wie ihn diese Specialisten gemalt, würde nicht nur für den Sänger und Gesanglehrer ein Hindernis, sondern eine direkte Gefahr bedeuten. Soll überhaupt es jemals notwendig sein, eine specielle Hygiene für Sänger aufzustellen, so muss diese so verfasst sein, dass Ursache, Entwicklung und rationelle Beseitigung der allgemeinen Sängerleiden in übersichtlicher Form erklärt werden. Dem Sänger soll von seiten des Arztes die Gesunderhaltung des ganzen Körpers anbefohlen werden, dass er die vier Faktoren einer Prophylaxis im Auge habe: Luft, Licht, Bewegung und Diät. Treten infolge schlechter Lebensweise usw. Störungen auf, so muss die Behandlung stets eine lokale, verbunden mit einer allgemeinen, sein. Solche kann nicht der moderne Specialist, sondern der Arzt erfolgreich in die Hand nehmen, der den Körper als etwas Einheitliches, Ganzes betrachtet. Sobald es sich jedoch um Störungen der Singstimme handelt, die durch Anstrengung und falsches Singen hervorgerufen sind, hat selbst der universell gebildete Arzt zurückzutreten, da ihm hier jede Kenntnis von Ursache und Wirkung fehlt. Es ist ein sehr schlechtes Zeichen, wenn ein Specialist, wie Herr Dr. Bottermund, glaubt, mit ein paar leeren Phrasen dem durch Überanstrengung geschädigten Sänger helfen zu können. Ein Arzt, der seine Arbeit als Kunst auffasst – und das Heilen sollte doch eine Kunst sein, kein grobes, zusammengestückeltes Handwerk –, muss freimütig bekennen, dass es in diesem Punkte eine Lücke auszufüllen gilt. Will er also seine Kunst speciell bei gelittenen Stimmen an-

wenden, so hat er entweder selbst soviel vom Singenlernen zu studieren, dass er sofort die Krankheit der Organe auf falschen Gebrauch diagnosticieren kann, oder er wendet sich an einen Fachmann und holt sich dessen Rat ein. In beiden Fällen vermag er jedoch, sobald Entzündungen vorliegen, durch allgemein geeignete Anwendungen Linderung zu bringen. Die Ursache aller Sängerleiden aber ist meistens in einer langjährigen verkehrten Behandlung der Stimme zu suchen und das Leiden kann nur durch jahrelange, mit grösster Sorgfalt und gewissenhaftem Fleiss zu treibende Studien für alle Zeiten gehoben werden — sofern diese Heilung durch vorgerücktes Alter und allgemein vorgeschrittene schwere Leiden nicht zur Unmöglichkeit gemacht wird. Es ist sicher nicht uninteressant, über den Verlust der Stimme noch die Worte des englischen Stimmbildners Charles Lunn in London kennen zu lernen. Dieser schreibt:

„Es giebt Leute, die gesund und stark sind, die aber, wie sie sagen, ihre Stimme „verloren" haben. Die Wissenschaft hat uns hierüber noch keine Aufklärung gegeben. Es ist in der That nicht die Stimme, was sie verloren haben, sondern ihr rechter Gebrauch, sie haben vergessen, wie sie es früher angefangen haben. Zuvor gebrauchten sie — durch guten Zufall — die Stimme recht, irgend ein Zwischenfall, vielleicht eine Erkältung, hat die Stimme ausser Ordnung gebracht. Sie versuchten es nun auf einem anderen Wege, aber es wollte nicht recht gehen, sie vergassen den ersten Weg, und „verloren" so ihre Stimme. Mit allem körperlicherseits Erforderlichen ebensogut wie früher ausgestattet, können sie doch nicht singen, einfach, weil es ihnen am Wissen gebricht."

Zu all diesen eigentlich selbstverständlichen Erörterungen könnte man sich fragen, wie durfte es überhaupt zu dieser beispiellosen naiven Anschauung von seiten der Specialärzte kommen, dass sie sich nicht schämten und scheuten, mit nichtssagenden Pamphleten in die Gesangskunst hereinzudrängen und für die Anstellung des Gesangsarztes einzutreten! Nun, den Anstoss zu dieser Misswirtschaft hat der moderne Gesanglehrer selber gegeben. Durch sein unverfrorenes und einfältiges Gebahren, mit dem er seine Schüler gross werden lassen will, hat er dem Specialarzt „Material" in die Hände geliefert, und dieser ist ganz erstaunt über solche Zustände, greift mit allen Instrumenten in die zarte Stimme ein, ist gut Freund mit dem Gesanglehrer — und das arme Opfer von Schüler weiss nicht in seinem Jammer, dass es vom Regen in die Traufe gekommen. Nicht allein, dass man nach diesen Betrachtungen Grund hat, jeden Gesangsbeflissenen, der mit Ernst seinen Beruf erfasst hat, vor specialistischen Eingriffen und Behandlung zu warnen und immer wieder zu warnen, nein, man muss auch den „Gesanglehrer" an den Pranger stellen, der das ihm mit Liebe anvertraute Auge des Zöglings — die Stimme — durch seinen Dilettantismus so verhunzt, dass es halb erblindet zu einem Specialarzt gebracht werden muss. Ein Sänger, der richtig zu singen versteht, hat nicht ängstlich mit seinem Organ zu thun. „Bei einiger, nur menschenwürdiger Behandlung des Körpers", sagt Müller Brunow „ohne Kasteien, weibische Ziererei und Furcht Atem zu holen — ist hier der Sänger selbstverständlich weniger Gefahren ausgesetzt, weil — nach regulärer Arbeit — die Gesangswerkzeuge überhaupt nicht überanstrengt sind, sondern nur einer natürlichen Forderung genügen. Und wenn der Ausspruch eines bedeutenden Mannes auf diesem Gebiet in seiner abstrakten Behauptung vielleicht etwas zu weit ging, so ist doch immerhin zuzugeben, dass Krankheiten da weniger auftreten können, wo sich der Organismus durch seine natürliche Thätigkeit eher stärkt als schwächt, und sich die physische Kraft, studiengemäss, auf den ganzen Körper verteilt, — also, jeder beliebigen Kraftarbeit gleich, durch Übung Kraft erzeugt."

Aber seien wir nicht allzu heftig. Das eine Gute kann bei dem Emporkommen des zukünftigen Gesangsarztes eintreffen, dass er mit mitleidsvollem Schauder beobachten kann, in welch leichtsinniger und frevelhafter Weise Gesangunterricht durchschnittlich erteilt wird. Er wird dann die Opfer zu verzeichnen haben und, falls ihm ein fühlendes Herz im Busen schlägt, ironisch lächeln über all den jämmerlichen Plunder, mit dem man den schönsten Zweig der Kunst zu umhüllen sucht.

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried".

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Und noch eins bemerken wir, was uns den Anblick Siegfrieds als ein für Wotan höchst merkwürdiges Erlebnis offenbart: das Fehlen des Siegfriedmotivs. In ihm hatte sich ja Wotan schon Erda gegenüber ein Bild entworfen, wie er sich den gefürchteten geliebten Helden dachte. Sollte man da nicht meinen, das Motiv müsse hier, wo nun Siegfried selbst auftritt, erst recht mit allem Glanze hervorbrechen? Und welcher andere Komponist hätte sich wohl die Gelegenheit entgehen lassen, nach der musikdramatischen Staarenregel gerade hier alle seine Instrumentationskünste zu entfalten? Nicht so Wagner, der immer nur genau nach dem dramatischen Bedürfnisse als dem Polarstern seiner Musik Ausschauende. Das Siegfriedmotiv hätte freilich Siegfrieds Wesen geschildert, aber doch als eine auch von Wotan selbst ausgehende, von ihm selbst so und nicht anders geschaffene Gefühlszusammenfassung dieses Wesens. Mit dem Siegfriedmotiv hätte Wotan ein Urteil abgegeben. Ja, so ist er! Wotan wäre dabei schon wieder selbst thätig gewesen, wie wir es bei allen Urteilen sind, auch den richtigsten, ihren Gegenstand vollkommen widerspiegelnden, und gerade bei diesen am meisten. Allein nichts von alledem geht jetzt in Wotan vor. Das masslose Staunen seines ersten Ausrufes und das noch langhin dauernde Fehlen jedes Siegfriedmotives verraten uns, wie weit Siegfried alle Erwartungen Wotans hinter sich lässt, dass er als etwas gänzlich Neues, als ein Wunder in seine Seele tritt: nämlich als jenes andre, das Wotan der Walküre gegenüber so heftig ersehnte, das er in den Wälsungen sich vergeblich hatte machen wollen, und das nun gleichwohl leibhaftig vor ihm steht, aber dafür auch völlig „nach seiner Art". Dieser gegenüber kann sich daher Wotan zunächst nur aufnehmend verhalten, ohne jede urteilende Gegenwirkung seinerseits. Er steht für Siegfried mit feinster Empfänglichkeit offen und lässt ihn so von seinem ersten Hervortreten aus dem Walde an in seiner Ganzheit und in der Fülle der Eigentümlichkeiten, die er während des ersten Teiles des Gespräches zeigt, in sich eingehen. Wotan schaut Siegfried, aber nicht um Haaresbreite mehr. Selbst das Wort objektiv wäre hier noch für Wotan zu viel.

Dieses Schauen, zu dem Siegfried Wotan zwingt, ist aber, das Staunen abgerechnet, derselbe Zustand, den wir schon von Neidhöhle her kennen. Beide Strömungen in Wotans Seele, die wir bis jetzt jede für sich haben werden und wachsen sehen, die bei Mime beginnende Hinneigung zu Siegfried und das nur wenig später anhebende nur noch erkennende und denkende, nicht mehr wünschende und planende Betrachten, fliessen hier in eins zusammen. Wotan kann der eigenen Art Siegfrieds gegenüber zunächst gar nichts anderes thun, als sie schauend in sich eintreten zu lassen, aber durch die Macht dieser Eigenart hebt Siegfried dieses Schauen, das schon bei Erdas Verschwinden so gewaltig vordrang, nochmals auf eine höhere Stufe.

Doch auch jetzt noch nicht auf die letzte, wo es Wotan ganz ausfüllen müsste. Das sogenannte Motiv der Vaterfreude ist in Wahrheit das Motiv von Wotans zerbrechendem Selbstbewusstsein. Bald schwankt es in scharfen Stössen hin und her, oder es entrollt in den marschartigen Ansätzen Wotans Stolz, der doch in den Triolen sich wieder zweifelnd lockert. Sogar offene Scheelsucht schlüpft bei Erwähnung des Schwertes „so scharf und hart" mit durch. Das hiezu erklingende Orchestermotiv dürfte durch die Worte des Knappen im Parsifal „wie hämisch sie dort nach uns blickt" erklärt werden. Auch Siegfried hat es bald darauf in der übermütig schadenfrohen Stelle „das schlug dir einer gewiss schon aus". Dass Herr von Wolzogen dieses Motiv mit in das Notenbeispiel seines „Vaterfreudenmotives" (4. Takt) aufgenommen hat, beweist wohl am besten, dass er diesen Namen nicht der Musik, sondern nur der Stelle im Drama entlehnt hat, wo nach seiner Meinung Wotan Vaterfreude empfunden haben musste. Nun aber begiebt sich, was gerade in diesem letzten Falle am deutlichsten wird, noch ein Merkwürdiges

über all diesen Schwankungen und Wandlungen des Gefühls geht die Singstimme in freier Vornehmheit ihren eigenen Gang, der nur einige Male, wo das Orchester sich zu ihm erhebt, nicht etwa er zu dessen Wallungen sich hinablässt, mit ihm zusammenfällt. Wir erhalten so das Bild jenes seltenen, hohen Zustandes, wo einem Manne die eigene Leidenschaftlichkeit, bereits während sie noch in ihm wogt und kreist, nur ein Gegenstand nebensächlicher Beachtung, kaum noch Betrachtung ist. Denn dieser ruhig schauende Geist macht nicht den geringsten Versuch, diese Gefühle irgend wie zu meistern. Er weiss eben, sie werden ihm keinen Streich mehr spielen. Sie sind nur noch Regungen eines sich legenden Willens, nur noch dessen Rückzugsgefechte gegenüber der siegreich vordringenden Herrschaft der Einsicht.

Alles zusammen: der staunende Ausruf beim ersten Anblick Siegfrieds, das Fehlen von dessen Motiv, die hohe Ruhe der Singstimme gegenüber der bewegteren Unterströmung schildern uns Wotans geistige und moralische Verfassung, während er nach Siegfrieds Auftreten unverzüglich an die Ausführung des Erda verkündeten Planes geht. Warum er ihn aber überhaupt noch ausführt? Könnte er es nicht diesem Siegfried, der seine Erwartungen so weit übertrifft, überlassen, selbst für das Reich des Optimismus zu sorgen? Vielleicht. Aber die Rheintöchter? Und wie sollte Alberichs Fluch erlahmen? Wie, um auch das vorwegzunehmen, wie Brünnhilde erweckt werden? Meine obige Behauptung, dass Wotan bei allem Staunen über Siegfried doch von keinem Gefühl für diesen übermannt werde, wird also auch noch durch die Thatsache bewiesen, dass er unverzüglich seinen Plan bezüglich des Ringes ins Werk setzt. Es wird ihm dem kindlichen Helden gegenüber nicht schwer, den Faden des Gespräches einzufangen, und von der schlafenden Frau über den Waldvogel, den Wurm, den Schwertschmied zu der entscheidenden Frage hinzuleiten: „doch wer schuf die starken Stücken, daraus das Schwert du geschweisst?“ Den Zweck dieser Frage merken wir nach dem Vorausgegangenen wohl sofort. Hätte sich Siegfried hier fangen lassen, hätte er irgend welche Wichtigkeit der Stücke für das Zustandekommen seines Schwertes zugegeben, so war er dem, der ihm durch sie zu seinem teuersten Besitztum verholfen hatte, verpflichtet. Die Gegengabe war natürlich der Ring. Und Wotan hat auch bereits dafür gesorgt, sich als Spender der Stücke und rechtmässigen Empfänger einer Belohnung zu beglaubigen. Während er die vorausgehenden Fragen alle aus Siegfrieds Antworten herausgesponnen hat, platzt er jetzt mit der Kenntnis eines das Schwert betreffenden sehr ungewöhnlichen Umstandes heraus. Es ist das im Geschäfts- und Gerichtsleben sehr häufige Verfahren, dass man sich als zur Sache gehörig durch Kenntnis der Sache ausweist. (Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Richard Nordhausen, ein moderner Epiker.

Von Karl Michaelis.

Einen eben solchen Fortschritt stellt das dritte Epos „Sonnenwende“ dar. Für den Litterarhistoriker ist diese Dichtung dadurch interessant, dass sie zum erstenmal ernsthaft den Versuch macht, moderne Menschen und Verhältnisse, Zeit und Zeitgenossen des Dichters in den Kreis der Dichtung zu ziehen, die Kämpfe und Leidenschaften des Tages zum poetischen Gegenstande zu erheben. Dadurch eben ist Nordhausen ein moderner Epiker geworden.

Der Gang der Handlung ist kurz folgender: Wolf Martiensen — so heisst diesmal der Volksmessias — ist aus ärmlichen Verhältnissen hervorgegangen. Aus eigener Kraft hat er sich durchgerungen bis zur Teilhaberschaft an der grossen Maschinenfabrik Hans

Thalens in Berlin. Thalens Schwester Hertha, ein schönes Weib von dämonischer Leidenschaft, stachelt ihn zu höheren Thaten auf und weckt in ihm den Gedanken, ein Helfer der Armen, seiner notleidenden Arbeiter, zu werden. Er begiebt sich unter sie, teilt und lindert ihr Los, aber mit Thalens Freundschaft ist es nun vorbei. Auch Hertha wird ihm untreu und heiratet einen anderen. Schliesslich wird Wolf von Thalen im Zweikampfe schwer verwundet, und darauf verschwindet er jahrelang.

Das ist die Vorgeschichte, die wir stückweise im ersten Abschnitte des Epos erfahren. In Thalens Fabrik herrscht allgemeiner Arbeiterausstand. In eine Streikversammlung, der auch der kaltherzige Fabrikherr beiwohnt, tritt unerwartet der aus der Fremde zurückgekehrte Wolf Martiensen hinein und veranlasst die schwankenden Ausständigen durch flammende Worte zum Ausharren im Streik:

„Der Armut Herr und Heiland ist uns nah,
Sein Lied tönt sieggewaltig im Orkan,
Und himmelhoch rauscht über Golgatha
In breiten Wellen, Freiheit, deine Fahne!
Wie oft auch Kerkermauern und Schaffott
Sich hell von deinem Heilandsblute röten,
Du bleibst doch Sieger, sonnenstarker Gott,
Kein Schimpf und keine Lüge kann dich töten!“

Aber der *moderne* Freiheitsheld besitzt eine starke Dosis Eitelkeit, einen regelrechten genialen Messiasdünkel. Er sonnt sich mit folgendem Selbstgespräche im eigenen Glanze:

„Ich bin ein Mächtiger — dein Schöpfergruss,
Sternfackel, grüsst auch mich und meine Waffen.
Und ich bin ewig — keines Gottes Fuss
Zerstampft, was ich gedacht, geträumt, geschaffen!
Ob ich dereinst, von eis'ger Not umbraust,
Im Schlamme krieche, in der Knechtschaft Klammer —
Ich war wie Gott, ich schwang in junger Faust
Furchtbar und stark wie Gott der Wahrheit Hammer!
Tritt mich zu Boden, Gott, vernichte mich,
Lass weit vom Ziele mich am Wege sterben, —
Es stirbt kein Kämpfer rühmlicher denn ich,
Und was ich that, kann nimmermehr verderben!“ —

Der Ausstand also bleibt im Gange. Wolf sieht die unterdessen verwittwete Hertha Thalen wieder, und mit stolzem, verletzenden Hohn weist er das wiederholte Liebeswerben des durch ihre Untreue in seiner Achtung gesunkenen Weibes zurück. Diese Scene ist etwas gewaltsam, psychologisch aber durchaus gerechtfertigt aus dem etwas überspannten Selbstgefühle Wolfs. Die tiefbeleidigte Hertha wirft sich nun, um ihren Rachedurst zu stillen, Wolfs Freunde, dem weichlich gearteten Maler Franz Waldau an den Hals. Sie steht ihm Modell zu seinem sensationellen Gemälde „Siegerin Astaroth“, und schliesslich weiss sie ihm gefährliche, monarchiefeindliche Schriften Wolfs aus früheren Jahren abzuschwatzen. Unser Freiheitsheld aber ist schon längst kein Fürstenfeind mehr, er sieht vielmehr das Heil des Volkes in der socialen Monarchie. Es ist ihm indes gelungen, Bismarck für seine Pläne — wenigstens äusserlich — zu gewinnen. Der greise Kanzler legt bei dem jungen Kaiser ein Wort für Wolfs Ideen ein, und alles scheint im besten Geleise zu sein. Da vernichtet Herthas Rache das ganze Werk: sie hat Wolfs umstürzlerische Schriften der Krone ausgeliefert, und Wolf fällt in Ungnade. Todesmüde, ohne Hass und ohne Liebe, geht der Gebrochene in Thalens Haus, und eine für den Fabriktyrannen bestimmte Kugel aus den Reihen der revoltierenden Arbeiter macht dem Leben des schwärmerischen Freundes der Leidenden ein Ende.

Aus off'nem Fenster weht ein Rosenglanz
Und schmückt die Linde, die verwelkte Blätter

Auf den Altan gestreut. Er überflutet
Die Fliesen, die Jung Wolfgangs Blut getrunken.
Mit tiefrer Röte, scheint es, fällt der Schimmer
Dann in die Dunkelheit, und purpurn leuchten
Die welken Lindenblätter, die der Garten
Auf seines Lieblings Sterbebett getragen.
Was weinst du, weisse Frau? Die Sonne sank,
Als sie ihr hohes Tagewerk vollendet.
Sie sank, — doch nimmermehr verweht der Glanz
Des heil'gen Lichtes, nimmermehr der Segen,
Den sie geschenkt. — Was weinst du, weisse Frau?
Aus off'nem Fenster weht ein Rosenglanz — —

So schliesst die bedeutendste epische Dichtung, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat.

Der Dichter wollte mit der „Sonnenwende“, wie er selbst in einem Privatbriefe schreibt, „das moderne Leben darstellen und vor allem die Poesie der Grossstadt schildern“. Und das ist ihm trefflich gelungen. Wer sich der gewiss nicht danklosen Mühe unterziehen wollte, die tragischen und romantischen Momente unseres modernen Lebens hervorzusuchen, der brauchte nur Nordhausens „Sonnenwende“ zu zerlegen und zu registrieren. Da findet er alles: das Tosen der Fabrik, das Hasten der Strasse, den farbigen Flitterglanz des Berliner Nachtlebens, die Majestät des Verkehrswesens, die Poesie des Tiergartens und was nur sonst sein Herz begehrt. Einen ganz besonderen Zauber verleiht dem Epos das getreue Zeitkolorit mit der monumentalen Gestalt des eisernen Kanzlers im Hintergrunde. Wie packend und lebensvoll sind doch die beiden Scenen bei Bismarck!

Und dies ganze bewegte Treiben ist in einen Born ewiger Poesie getaucht, den spröden Stoff, an dem schon viele gescheitert sind, hat des jungen Meisters Hand mit spielender Leichtigkeit zu einem anmutigen Bilde gestaltet. Da ist kein gezwungener Vers, kein gequetschter Reim, kein herangequälter Ausdruck, — alles scheint sich von selbst zu geben, wie die Frucht vom lebensfähigen Baume.

Nur eins wünschte ich geändert: den ersten Abschnitt. Die dramatische Schilderung der Streikversammlung wird durch die stückweise gegebene Mitteilung von Wolfs früheren Geschicken gar zu arg zerrissen. Das liesse sich vielleicht teilweise durch die handelnden Personen sagen. —

Vor zwei Jahren ist Nordhausen zum erstenmal mit einer grösseren Romandichtung an die Öffentlichkeit getreten: „Die rote Tinktur. Eine kuriose Geschichte.“ (Verlag von Schall & Grund, Berlin.) Jeder grossen Dichtung wohnt eine gewisse symbolische Bedeutung inne. Die rote Tinktur, — die von den alten Alchymisten gesuchte Flüssigkeit, mit deren Hilfe man unedle Metalle in Gold verwandeln kann, — bezeichnet die moderne Sucht nach mühelosem Gewinne, wenn wir's ganz prosaisch ausdrücken wollen: das Reichwerden durch Börsenspiel und Spekulation. Der Held der Geschichte, über der ebenfalls „der socialmonarchische Gedanke als Leitstern steht“, ist, nach entbehrungsreichem Leben in Armut und Not, durch Raubmord in Besitz der roten Tinktur gelangt. Nun erschliesst ihm, dem Besitzenden, auf einmal das Leben sein Füllhorn. Aber der Fluch haftet an dem unrecht und ohne Arbeit erworbenen Gute. Das böse Gewissen quält ihn beständig und um sich zu betäuben, taumelt er, mit Faust zu reden, von Begierde zu Genuss, und im Genusse verschmachtet er nach Begierde. So gerät er allmählich in eine völlige Nervenzerrüttung und in einen wilden, teuflischen Hass gegen den einzigen Menschen, der sein Verbrechen ahnt. Es ist ein furchtbares, meisterlich durchgeführtes Seelengemälde. Unsere kranke Zeit, die so freudig den Götzen Mammon anbetet, sollte recht oft und ernsthaft dies Spiegelbild betrachten.

Ausserdem hat Nordhausen zwei kleine Novellen im Verlage von Eckstein, Berlin, veröffentlicht: „Urias Weib“ und „Das Gespenst“. Wenngleich Anlage und Ausführung beider Werkchen in nichts den feinsinnigen Poeten vermissen lassen, so sind sie doch Bagatellen und teilweise Wiederholungen der besprochenen vier grossen Werke. Sie

machen den Eindruck von vorläufigen Skizzen, wie sie der Maler hinwirft, bevor er ein grosses Gemälde in Angriff nimmt. —

Vor Jahresfrist etwa hat Nordhausen das deutschnationale Witzblatt „Deutscher Michel“ begründet, in dem er, mit tüchtigen gleichgesinnten Mitarbeitern in fein satirischer Form sein politisches Ideal verficht. Unter den Leitgedichten des Blattes sind wahre Perlen von Zeitpoesie aus des Herausgebers Feder erschienen.

Dass Nordhausen unter einem Decknamen Wochenschauer einer bekannten ästhetischen Wochenschrift ist, und als solcher viel gelesen und viel citiert wird, ist ein offenes Geheimnis, dessen Lüftung nicht mehr nötig ist. Auch seine Berliner Briefe für ein sehr verbreitetes österreichisches Blatt haben der öffentlichen Meinung schon manche bedeutende Anregung gegeben.

Der hochbegabte junge Dichter ist jetzt 29 Jahre alt. Geleistet hat er für dieses Alter wahrlich genug. Nach seinem bisher beobachteten Schaffen zu urteilen, dürfen wir hoffen, dass er sich von leidiger Vielschreiberei um Ruhm oder Gewinn freihalten und als getreuer Knecht mit seinem reichen Pfunde wuchern wird.

Das füge in Gnaden Phöbus Apollo!

Litterarische Woche.

Des Meeres und der Liebe Wellen. Neueinstudierung am Leipziger Stadttheater (22. April 1897). Und es rauschte das Meer, das gewaltige, das unendlich weite, und wie seine Wogen, so gehen auch die Wellen der Liebe immer und immer hin und her ohne Anfang, ohne Ende, so lange die Welt steht. Aber diese Wogen können tückisch werden und dann werden sie hinweggefegt, diese Erdenwürmer, die sich vermassen, sie könnten darüber hinwegwandeln, und der Lenz kommt wieder, und der Herbst und des langen Sommers Freuden — aber sie die Toten, sie kommen nicht wieder, niemals, niemals. Und Hero und Leander sind von denen, die an der Liebe sterben müssen. In ihnen ist die Liebe zum Dämon geworden, der um so schrecklicher ist, da sie ihn in ihrer eignen Brust tragen. Das ist die Liebe, die nichts weiss von Hindernissen und Gefahren, die nichts kennt, nichts sieht, als sich selbst. Hero hat sich sieben Jahre in keuscher Reinheit dem Dienste Aphrodites geweiht. Nicht Mutterthränen, noch das strenge Gelübde steter Ehelosigkeit, welches sie jetzt abzulegen hat, vermögen es, sie dem heiligen Berufe zu entziehen. Da kommt die Liebe über sie, zuerst nur dämmernd, nur, was man Neigung nennt, ein zu Vermeidendes, — dann aber unvermeidlich werdend. Und die Eltern, das Gelübde, die Gesetze des Tempels, die Priesterin in ihr, alles schwindet für sie dahin zu einem Nichts, gegenüber dem einen, ihrer Liebe. Und Leander, der stille, sinnende, verträumte Jüngling, er findet auf einmal die schmeichlerische und begeisternde Beredsamkeit des Herzens, er wird mit einem Schlage der tollkühne Mann, der nichts achtet, nicht Übermacht, nicht Gefahr, nicht Tod — alles durch seine Liebe. Das Schicksal von Hero und Leander ist das absolute Drama der Liebe. Ihre Liebe ist so gross, so gewaltig, dass sie daran zu Grunde gehen müssen. Wir wissen es vorher, sie müssen sterben. Eine Zeit lang schreiten sie dahin über das wogende Meer in herrlicher Verzückung — dann treiben die Wellen zwei Tote. Das Drama ist zugleich der erhabenste Dithyrambos, welcher der Liebe je gesungen ist. Über die Liebe ist kindliche Reinheit und unschuldvolle Freude gebreitet. Es ist der reinste, edelste Kultus der Schönheit und der Liebe, den nur der versteht, der naiv anschauen und geniessen kann.

Wir müssen Direktion und Regie für die Neueinstudierung dieses Stückes dankbar sein. Es ist damit ein künstlerischer Erfolg errungen, der den Neueinstudierungen der übrigen uns in diesem an Verbesserungen und Erfolgen so reichen Winter vorgeführten klassischen Dramen würdig zur Seite steht. In materieller Hinsicht bedeutet Grillparzers Trauerspiel ein Opfer, gerade wie die vorzügliche Einstudierung von Schnitzlers „Liebelei“ ein Opfer war. Aber in echt künstlerischem Streben wiederum schönes vollbracht zu haben, ist kein schwacher Trost. Einem grossen Teil des Publikums war die Verständnislosigkeit an den Gesichtern abzulesen. Wie ging die herrlich schöne Sprache, wie ging der Wohlklang der Verse verloren! Als Hero, im Begriffe Leander zu küssen, die Naivität des unschuldsvollen Naturkindes am rührendsten zeigt: die Lampe sollt's nicht sehn — da lachte man. Das rein klassische Drama — im Sinne des Schönheitskultus der Antike — passt nicht für das grosse Publikum. „Des Meeres und der Liebe Wellen“ ist für Zuschauer, wie Goethe sie versammeln konnte. Man werfe mir nicht vor, dass ich der Kunst für die oberen Zehntausend das Wort rede, im Gegenteil, die breiten

Massen zum Kunstgenuss zu erziehen, ist unsere wichtigste Kulturaufgabe. Aber ehe wir in dem grossen Volke das Gefühl für das reine Gemessen der Schönheit wieder erweckt haben, müssen noch manche lange Sommer dahingehen.

Was die Darstellung im allgemeinen anlangt, so möchten wir die idealistische Versbetonung noch stärker ausgeprägt sehen. Der Stimmungsgehalt dieser idealen Sprache kommt nur in rein idealer Auffassung ganz zum Ausdruck. Frl. Laue, die uns so vieles geboten hat, was wir hier schon längst nicht mehr zu sehen gewohnt waren, hat uns nun auch eine Hero gegeben. In der Hero müssen wir nicht eine antike Priesterin mit strengem Ausdruck und verklärten Zügen suchen. Frl. Laue war eine Hero, wie Grillparzer sie wollte, sie war das Kind der naiven Naturfreude. In dem Zwiespalt zwischen Gesetz und Neigung, in der inneren Umwandlung von der jungfräulichen Priesterin zum glühenden Weibe, endlich in der Grösse erschütterndster Tragik, in allem war Frl. Laue die grosse Künstlerin, die ihrer Rolle wirklich lebt. Der Leander wurde durch Herrn Otto trefflich dargestellt. Einen Augenblick stutzte man, nicht Herrn Täger in der Rolle zu sehen, aber das Sinnende, Träumende des schüchternen Jünglings scheint mir für Herrn Otto besser zu passen. Auch die Liebesscene des dritten Aktes fand ihn als würdigen Leander. Seine Stimme bedarf jedoch noch sehr der Schulung, denn in der Stärke verliert sie bedeutend an Wohlklang. So würde ich ihm für die begeisterten Worte im vierten Akte mehr Herzenstöne anstatt Stimmaufwand empfehlen. Herr Borcherdt war ein guter Oberpriester. Anfangs war der Priester zu sehr menschlich, fast ans Intriguante streifend aufgefasst, hier hätte mehr das Religiöse, Weltentrückte zum Ausdruck kommen müssen. In den beiden letzten Akten jedoch, wo in dem Priester der mitleidige, gerührte Mensch hervorbricht, war Herrn Borcherdts Auffassung der Rolle vollkommen adäquat. Aus Herrn Täger sprudelte der sieghafte Jugendmut des Jünglings Naukleros so frisch und froh, wie man es nur wünschen kann. Die Janthe lag in Frl. Rudolfis, der Hüter des Tempels in Herrn Körners Händen. Dadurch, dass sie auch für diese kleinen Rollen ihr Können freudig einsetzten, zeigten sich beide wiederum als echte Künstler, denen die Kunst über ihre Person geht. Heros Eltern waren bei Herrn Thiele und Frl. Lauterbach gut aufgehoben. Die Regie haben wir schon lobend erwähnt. Es wird unschwer sein, die mittelalterliche Burg mit dem Wappen über der Thür durch einen einigermassen antik aussehenden Turm zu ersetzen. — Der Schluss wurde leider gestört durch den sehr bedauerlichen Unfall Frl. Laues, hoffentlich sind wir sehr bald imstande, der Künstlerin sichtbar den Dank für ihre schöne Hero abzustatten. Dr. H. Lindemann.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. Wohlthätigkeitskonzert. Die, durch die Folgen ungerechter Entmündigung seit nahezu 10 Jahren schwer geschädigte Gesanglehrerin und Rhetorin Frl. Hedwig Zschorsch beabsichtigt, am 5. Mai im Krystallpalast (Theatersaal) ein Wohlthätigkeitskonzert zu veranstalten, wozu einige namhafte Künstler bereitwilligst ihre Mitwirkung zugesagt haben. Das Konzert wird sich voraussichtlich eines guten Besuches zu erfreuen haben, da, wie wir erfahren, ausser hiesigen Kräften zwei Konzertlieblinge der Wiener sich hören lassen werden, die zum erstenmal vor unser Publikum treten: Frl. Ella Kerndl, die bekannte Pianistin, und Frl. Josephine von Statzer, die vielgerühmte Liedersängerin. Es ist zu wünschen, dass die Konzertgeberin einen vielseitigen Zuspruch erhält, damit es ihr gelingen möge, sich aus ihrer derzeitigen materiell unangenehmen Lage zu befreien.

Düsseldorf. Der hiesige Gesangverein brachte am Palmsonntag Brahms' gewaltiges „Deutsches Requiem" zur Aufführung. Der Erfolg der vortrefflichen vom Musikdirektor Steinhauer geleiteten Wiedergabe des Werkes war ein überaus nachhaltiger. Die Soli lagen in den bewährten Händen der Frau Selma Starck aus Düsseldorf und des Herrn Kammersänger Max Büttner aus Koburg. S. H.

Man schreibt uns aus **Hannover.** Der Dresdener Hofopernsänger Bruns veranstaltete hier im Verein mit dem Liederkomponisten Dr. R. Hering einen sehr gut besuchten Liederabend. Herr Bruns wusste in den geschmackvoll gewählten Liedern von Schubert, Franz, Rösel, Göpfart, Hartmann, Grieg, Sucher, insbesondere in dem zart abgetönten Lisztschen Liede „Du bist wie eine Blume," sowie in dem Liede „Jugendliebe" von R. Hering durch den wunderbaren Schmelz des Stimmklanges und die beseelte Innigkeit des Vortrages die Herzen der Zuhörer zu gewinnen. Der dem Künstler gespendete Beifall

war dementsprechend ein äusserst lebhafter und steigerte sich bei mehreren Nummern bis zu drei- bis viermaligem Hervorrufe, während am Schlusse des Konzertes — nach einer lebhaft begehrten Zugabe — die Rufe „Wiederkommen“ sich in den Beifall mischten. Herr Dr. Hering aus Dresden begleitete die Gesänge am Klavier mit Geschmack und Sicherheit, und führte sich auch durch zwei von Herrn Bruns gesungene Lieder als Komponist auf das Vorteilhafteste ein. H. G.

Theater (Oper).

Leipzig. Unser Stadttheater bereitet als nächste Novität vor „Dubrowsky“, Oper in drei Akten von Eduard Náprawnik, einem russischen Komponisten, Text von J. Tschaikowsky. Die Hauptrollen des alten und jungen Dubrowsky, des Trojekuroff und seiner Tochter Mascha liegen in den Händen der Herren Schelper, Merkel, Schütz und des Frl. Dönges. Der Klavierauszug ist bei B. Jürgenson & Co. in Moskau erschienen.

— In der Operette gelangt demnächst „Der Cognak-König“ von Franz Wagner, Text nach dem Französischen von Victor Léon und Ludwig Held, zur Aufführung. In Wien und Berlin ist das Werk bereits mit gutem Erfolg in Scene gegangen.

Dresden. Die letzte Aufführung der Musiktragödie „Odysseus' Heimkehr“ von August Bungert war sowohl bezüglich der Sänger als auch des Orchesters eine Prachtleistung unter Schuchs Direktion. In erster Linie muss Scheidemantel (Odysseus) genannt werden, welcher, eine winzige stimmliche Indisposition ausgenommen, sein Bestes in Gesang und Spiel bot und im Verein mit der trefflichen Wittich (Penelopeia) das Publikum zu heller Begeisterung hinriss. Doch auch der Telemachos des Frl. v. Chavanne sowie der Mentor des Herrn Eichberger und der Hyperion des Herrn Erl sind als vorzüglich zu bezeichnen. Das Haus war vollständig ausverkauft. E. K.

Mailand. Franchettis komische Oper „Herr von Pourceaugnac“, die an der Scala ihre erste Aufführung erlebte, vermochte keinen Erfolg mehr zu erzielen. Einen Hauptteil der Schuld an diesem Missgeschick trägt die unglückliche Stoffwahl. Das Libretto ist von Ferdinando Fontana nach Molières Lustspiel „Monsieur de Pourceaugnac“ unter Verwendung einiger Scenen aus dem „Eingebildeten Kranken“ sehr bühnengerecht zusammengezimmert worden.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 32.

Die Redenden Künste.

·CASPARI·

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. — Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

· C · · W ·

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible]

Josephine Gerwing
Violin-Virtuosin
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Catharina Zimders.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Culmstr. 36. II
an der Bülowstrasse.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Konzertsängerin
Carl Zierold
Violoncellist
Dresden, [illegible]
[illegible]

Emile Saure[illegible]
London, N.-W.
4 Loudoun Ro[illegible]
St. John's Wo[illegible]

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in
Dresden, [illegible] 3[illegible]

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig[illegible]
Konzert- und Oratoriensäng[illegible]
(Sopran).
Leipzig, Hohestr. 2[illegible]

Margarethe Petersen
Konzertsängerin (Mezzosopran)
Berlin W.,
Potsdamer Str. 122.
Konz. Vert. H. Wolff, Berlin

Siegfried Ochs
Dirigent
des „Philharm. Chores"
Berlin W., Potsdamerstr. 115 c.
Sprechstunde
[illegible]

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polsch[illegible]
Mezzosopran und Sop[illegible]
München, Gieselast[illegible]

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
[illegible]
Sopran).
Frankfurt a. M., —
Schweizerstr. 1.
Konz. Vertr. Südd. Konzertbureau, München.

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II,
Neues Repertoire [illegible]
Konzert von [illegible]

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. [illegible]

Anna Münch[illegible]
Konzert- und Orat[illegible]
Sängerin.
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter H. Wolff, [illegible]

Friedrich Grützmacher
Violoncell o.
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin

Hermann Durra
Spezialschule für Gesang
Ausserdem Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Weidstr. 20.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoir aller modern. u. klass. Altpartien
Berlin W.,
Kleiststrasse 6. III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Sonnenfelderstr. 4.

Hans Rosenm[illegible]
Akademie der To[illegible]
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
Sopran
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
344, longue rue d'Argile

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule.
Berlin W.,
Elsholzstrasse 8. II
[illegible]

Emma Sperl[illegible]
Konzert- und Oratorien[illegible]
(Sopran).
Leipzig, Dörrien[illegible]

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin.
Gesang- und Musiklehrerin.
Braunschweig,
Leopoldstrasse 28.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Herman[illegible] G[illegible]
Komponist und [illegible]
erbittet Offe[illegible]
zur Mitwirkung in [illegible]
nach
Berlin W.
Courbièrestras[illegible]

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible] 12, I

Dr. Hugo Riemann
Docent an der Universität
Klavierspiel
Theorie u. Musikgeschichte
Leipzig,
Thomasiusstr. 6, III.

Louise Ottermann
Sopran. Bariton, festes Repertoire f. Oratorien u. Lied.
Dresden-A., [illegible] 2.
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, [illegible] 9. III.

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, Sternwartenstrasse 16.

Mathilde V[illegible]
Konzert- u. Oratorien[illegible]
(Sopran).
Adresse: [illegible]
Schulberg[illegible]

Luise Geller
Alt und Mezzosopran. Oper,
Konzert und Oratorium.
Magdeburg, Kolfkestr. 7
Konz. Vertr. Eugen Stern,
Berlin W., Steglitzer Str. [illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 46. II.

Johannes Snoer
Harfenist am Theater
und Gewandhaus, [illegible]
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible]
Harfen sind [illegible]

Antonie B[illegible]
Oratorien- und Lied[illegible]
(Alt).
Wiesbaden[illegible]
Grosse Burgstr[illegible]

Anna Stephan
Konzertsängerin
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 16.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. [illegible]sängerin
Alt und Mezzosopran
Konzert-Vertr. H. Wolff,
Berlin W., [illegible]
Frankfurt a. M. [illegible]

Amadeus Nestler
Pianist
Mühlgasse 19, II
Partiturstudium
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse 41.

Johannes [illegible]
[illegible]
Altenburg [illegible]
Querstr. [illegible]

Frau Dr. Paula Gierke.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Potsdamer
Str. 122c. Gartenhaus III
Sprechstunden [illegible]

Amélie Gmür-Harloff
[illegible]
Weimar,
Grunstedterstr. 21
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Sopran. Konzert- u. Oratoriensängerin. Gesanglehrerin
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin.
Leipzig, Kaiser Wilhelm-Str. 4 part.

Elisabeth [illegible]
Konzertsä[illegible]
(Alt u. Mezzo[illegible])
Wiesba[illegible]
Vertr. Eugen S[illegible]

Leipzig, den 8. Mai.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 32.

Inhalts-Verzeichnis.

Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Differenzbetrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals. Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Konzert des Bach-Vereins zu Leipzig. Der Bach-Verein zu Leipzig brachte am 9. cr. in der Thomaskirche Bachs selten gehörte Johannis-Passion zur Aufführung. Wohl hat sich der Verein hiermit ein bedeutendes Verdienst erworben, doch kam der Erfolg diesem nicht gleich. Die gewaltigen Eindrücke, die uns aus der H moll-Messe und besonders aus der Matthäus-Passion von der Bachschen Musik geworden, lassen das um 6 Jahre ältere und weniger vollkommene, gestern zur Aufführung gelangte Passionswerk Bachs nicht mehr recht zur Geltung kommen. Obwohl auch die Johannis-Passion schon Bachs gewaltigen Geist atmet, so fehlt diesem Werke doch die überzeugende, mit fortreissende Wucht, die den genannten beiden anderen Werken ihren ewigen Wert verleiht. Ausserdem fehlt der Passionsmusik zum Evangelisten Johannes auch die Einheit der Empfindung. So treffen wir z. B. an einer Stelle sogar auf eine etwas zopfige Koloratur, ferner im zweiten Teile gleich zu Anfang auf den mangelhaft deklamierten Chor: „Wäre dieser nicht ein Übelthäter" usw., der bei seinem homophon-trochaischen Charakter und bei der Skansion, die ihm gestern zu teil wurde, vollständig auseinanderfiel, und endlich in demselben Teile weiter unten auf die von Bach selbst gedichtete, öfters durch die Einwürfe des Chores unterbrochene Arie,

> „Eilt, ihr angefochtnen Seelen,
> Geht aus euren Marterhöhlen,
> Eilt — (Chor) Wohin? — nach Golgatha!" usw

welche vollständig aus dem Rahmen des Ganzen herausfällt. Gerade diese Stelle verursacht den Vortragenden ausserordentliche Schwierigkeiten, ohne durch Schönheit dafür entsprechend zu entschädigen, und entbehrt in ihrer dramatischen Empfindung, ebenso wie der gleich darauf folgende, auf dem Orgelton aufgebaute Chor: „Jesus von Nazareth, der Juden König!" des einheitlichen oratorischen Charakters. Erst in den letzten Nummern des dritten Teiles stossen wir auf die Wucht, die der Sammlung des genialen Geistes entsprungen, und an die tragische Stimmung der Matthäus-Passion heranreicht. So verfehlten denn diese Nummern auch nicht ihre Wirkung auf die Zuhörer. Hier möchte ich die Arien für Tenor „Mein Herz, in dem die ganze Welt" usw. und für Sopran „Zerfliesse mein Herz" usw. nennen, bei deren Begleitung ein herrlicher Holzbläsersatz auffiel, bei dem sich wieder das an Stelle der alten Schalmei getretene englische Horn rühmlichst hervorthat. Den Glanzpunkt des Werkes aber bilden die drei letzten Chöre, „O hilf, Christe, Gottes Sohn", „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" und „Ach Herr, lass dein Engelein." Leider machte sich aber bei der Wiedergabe dieser Chöre, besonders bei dem zweiten, eine Ermüdung der Sänger bemerkbar, infolge deren das Orchester dominierte und die Soprane die richtige Tonhöhe nicht mehr erreichten. Auch fehlte die dynamische Färbung, welche gerade hier hätte wirken können, während so die herrlichsten Stellen zu einem, auf ein stetes *mf* gestimmten Vortrag hinausliefen.

Gerne will ich jedoch auch des Schönen und Guten Erwähnung thun, das mir bei der Aufführung auffiel: besonders hier will ich die ausserordentlich glückliche Wahl des Tempos hervorheben, das Herr Sitt im allgemeinen richtig traf. Dies kam dem Werke gleich im ersten Chore, der so ausserordentliche kontrapunktische Schwierigkeiten bietet, sehr zu statten, gerade diese verleiten leicht zu einer zu herben Skansion, oder führen zu einer Verschwommenheit der Figuren. Diese Klippen umschiffte Herr Sitt glücklich, während mir die Tempi bei den Einwürfen des Chores in die Recitative des Evangelisten durchaus überhastet schienen. Ich begreife wohl, dass Herr Sitt durch dies freiere Tempo dem Ganzen Abwechselung und Bewegung zu geben suchte, doch that er zu viel des Guten und seine Absichten blieben gesucht — gefunden glaube ich sie nicht nennen zu können.

Im grossen und ganzen betrachtet, war der Abend aber ein schöner Erfolg für den Bach-Verein, dessen edles Bestreben es ist, unsere besten Güter zu wahren und den Sinn der Menge fürs Erhabene zu fördern.

Das Orchester (107. Inf.-Regt.), obwohl in der Begleitung an einzelnen Stellen dominierend, was sich besonders bei der Einleitung bemerkbar machte, war dem vollen Werke der Orgel nicht gewachsen, leistete aber sonst nach Kräften sein Bestes. Desgleichen der Chor, welcher besonders im Alt und Sopran über einige frische Stimmen verfügt. Frau Bertha von Knappstädt (Alt) besitzt in der Höhe einige schöne Töne, während ihre Tiefe unsympathisch bleibt, wie ihre Portamenti, welche die Grenzen des Schönen stets überschreiten. Um so angenehmer fiel das klangvolle Organ des Fräulein Strauss-Kurzwelly auf; diese Dame müsste nur hier und da ihrer Stimme noch etwas mehr Wärme zu verleihen bemüht sein. Herr Eduard Mann (Tenor) besitzt eine umfangreiche, weiche Stimme und liess, trotz einer leichten Indisposition, in der Durchführung seiner umfangreichen Partie des Evangelisten den tüchtigen Künstler nicht verkennen. Würdig standen ihm die Herren Ernst Hungar (Bass) und Eugen Stichling (Bariton) zur Seite.

Herr Hans Sitt als Dirigent bewältigte mit Umsicht und Ruhe die ihm obliegende grosse Arbeit. Ludwig Weber.

Neues Theater. 26. April „Carmen." — 27. April „Der Bajazzo." In Bizets viel gegebener Oper eröffnete ein Herr Eduard Walter aus Olmütz in der Rolle des Escamillo ein auf Engagement berechnetes Gastspiel. Gerade für die Rolle des robusten Stierfechters eignen sich Erscheinung und Organ des noch sehr jugendlichen Gastes nur wenig. Die Wahl dieser Partie muss also von vornherein als verfehlt bezeichnet werden. Sein ausgesprochen lyrischer, weicher Bariton vermochte im Auftrittslied und auch späterhin nicht immer durchzudringen, die Höhe klingt zwar sympathisch, die Mittellage und Tiefe aber trocken und durchweg tonlos; auch mangelte es dem Vortrag noch an der erforderlichen Schärfe der Deklamation, dem Spiel an prägnanter Charakteristik. Feiner musikalischer Geschmack und künstlerisches Verständnis musste dem Gast indessen schon nach seinem ersten Auftreten unbedingt zugestanden werden. Besser gelang es ihm mit seiner zweiten Gastrolle, dem Silvio in Leoncavallos „Bajazzo". In dieser ausgesprochenen Liebhaberrolle kam der schöne Klang der dem Volumen nach allerdings sehr beschränkten Stimme besonders in der Höhe vorteilhaft zur Geltung, F und Fis sprachen leicht und mühelos an. Die Darstellung bewegte sich noch in den Grenzen des Konventionellen und konnte nur mässigen Ansprüchen genügen. Ein Engagement des an einer kleineren Bühne in ausgesprochen lyrischen Partieen sehr wohl verwendbaren, dem Anschein nach sehr musikalischen Sängers halte ich für unzweckmässig, vorläufig sind demselben noch Grenzen gezogen, die er aus physischen Rücksichten nicht überschreiten sollte. Robert West.

Ella Kerndl.

Biographische Skizze von Robert West.

Die gefeierte Pianistin Ella Kerndl, deren Bild wir unseren Lesern heute bringen, ist ein echtes Wiener Kind. Sie wurde am 10. September des Jahres 188[illegible] zu Unter-Sievering bei Wien geboren. Schon im zarten Kindesalter von erst neun Jahren that sie den ersten so bedeutsamen Schritt in die Öffentlichkeit im Salon Streicher. Ihre Klavierstudien absolvierte die junge Dame bei der ausgezeichneten Lehrerin Frau Professor Winkler-Deutsch, einer der hervorragendsten Vertreterinnen der wohlrenommierten Schule Pirkert—Reinecke—Sechter. Aber auch auf anderen Zweigen und Gebieten der Tonkunst

betrieb Frl. Kerndl umfassende und eifrige Studien so oblag sie bei Professor Hofmann dem Violinspiel, Dr. Hausleithner erteilte ihr Unterricht im Orgelspiel, während sie bei Professor Cyrill Wolf sich fleissig mit Kompositionslehre befasste. Die schöne Frucht dieser emsigen Studien war denn auch das im Jahre 1887 mit Auszeichnung bestandene Maturitätsexamen für Orgel und Kompositionslehre, dem sich bereits im nächsten Jahre das nicht minder rühmlich bestandene Staatsexamen für Klavier und Nebenfächer anschloss. Seit jener Zeit ist Ella Kerndls Ruf als ausgezeichnete Pianistin nicht nur in ihrer engeren Heimat Wien, sondern auch in den weitesten Kreisen des musikalischen Deutschland und Österreich ein bewährter und viel verbreiteter. Ihr feines musikalisches Empfindungsvermögen, die Wärme und Liebenswürdigkeit ihres Vortrages, die Eigenart in der stets

Ella Kerndl.

geschmackvollen Wahl und Zusammenstellung ihrer Programme, verbunden mit allen den Anforderungen der modernen Technik entsprechenden Vorzügen, machen die Künstlerin zu einem gern gesehenen Gast, wohin auch immer sie kommen mag

In ihrer Persönlichkeit verbindet sich das überaus sympathische, gewinnende Wesen einer Tochter der schönen Donaustadt mit einer umfassenden, weit über die Grenzen der von ihr gepflegten musikalischen Kunst reichenden ästhetischen Bildung Zielbewusst und ernst in ihren Kunstanschauungen hat sie sich freizuhalten gewusst von jener gefallsüchtigen Selbstüberhebung modernen Virtuosentums. Die von Frl. Kerndl alljährlich in Wien veranstalteten Klavierabende haben seit Jahren für das musikliebende Publikum der österreichischen Kaiserstadt den Reiz des Aparten, künstlerisch Gediegenen; besonders rühmliche Verdienste hat sich die Künstlerin um die Aufführung und Verbreitung von Werken bedeutender, aber noch wenig bekannter Musiker erworben. In dieser Hin-

sicht ist besonders bemerkenswert der von Frl. Kerndl im Jahre 1892 zu Wien veranstaltete „nordische" Klavierabend, der so recht im eigentlichen Sinne das Verständnis für die bedeutsamen Werke der hervorragenden skandinavischen Komponisten, der Grieg, Sinding, Malling, Swendsen, Kjerulf u. a. m., im Wiener Publikum weckte und anregte.

Zum Schlusse sei noch einer Reihe wohlgelungener Kompositionen unserer auch kritisch, wie journalistisch glücklich veranlagten Pianistin gedacht, verschiedene Lieder und Klavierpiecen, die teils in Musikzeitungen, teils im Verlage der Wiener Firmen Gustav Lewy und Karl Hofbauer, sowie Wild in Leipzig erschienen sind. Besonders freundschaftliche Beziehungen sind es, in denen Frl. Kerndl zu August Bungert steht, dem Komponisten der letzten epochemachenden musikalisch-dramatischen Novität „Odysseus' Heimkehr". Trotz der von ihr in Wien, den österreichischen Provinzen und ganz Deutschland veranstalteten zahlreichen Konzerte findet Ella Kerndl stets noch Zeit, in ihrer Heimat auch pädagogisch thätig zu sein, unter ihren Schülern hat der vierzehnjährige Richard Salter unlängst im Ehrbar-Saale zu Wien mit dem Vortrag des IX. Beriotschen Klavierkonzertes einen durchschlagenden Erfolg errungen. Schüler und Meisterin waren der Gegenstand stürmischer Ovationen.

Götterdämmerung.

Bemerkungen zu der letzten Aufführung des Werkes am Leipziger Stadttheater.

Von Robert West.

(Schluss.)

Um mich nunmehr zu den Darstellern zu wenden, möchte ich zunächst dem emsigen Fleiss und dem hohen künstlerischen Ernst meine Anerkennung nicht versagen, mit dem diesmal das Studium der so überaus schwierigen, fast durchweg mit neuen Kräften besetzten Partien betrieben worden war. Frl. Beuer hatte mit ihrer Brünnhilde einen vollen Sieg auf der ganzen Linie zu verzeichnen, die fast bis zum Schlusse ausdauernde sieghafte Gewalt ihres Organes, der volle saftige Klang der nur in der Höhe ab und zu etwas zugespitzten Stimme und die überaus machtvolle Erscheinung stempelten ihre Leistung zu einer künstlerisch bedeutenden und achtunggebietenden, der es zwar noch an musikalischer Sicherheit, Grösse der Auffassung und Schattierungsvermögen hie und da gebrach, die aber im ganzen genommen der Künstlerin ein günstiges Prognostikon für ihre weitere Karriere stellen lässt. Auch Herr Schütz (ausser Dörwald in Hamburg der einzige Bariton, der zur Zeit diese Rolle innehat, fand sich mit dem Hagen über alles Erwarten gut ab. Hier war vor allem die absolute musikalische Sicherheit in erster Linie bewundernswert, dass sein Organ in der tiefen Basslage nicht immer seinen Intentionen parierte, trotzdem der Sänger sonst über ein gutes F, ja selbst E verfügt, ist leicht erklärlich. Bleibt doch die Besetzung des Hagen durch einen Baritonisten immer ein Experiment. Die Charakteristik des finsteren Helden war glücklich erfasst und schon jetzt in zahlreichen Einzelheiten überzeugend und wirkungsvoll, kann und muss aber jedenfalls noch wesentlich verschärft werden, so schwer es auch für einen zum Schönsingen geneigten Künstler sein mag, aus seiner Stimme jegliche Weichheit und jeden Schmelz zu verbannen. Zu hervorragender tonlicher Wirkung gelangte besonders der Aufruf der Mannen mit seinen Ausbrüchen dämonischen Spottes und Hagenscher Lustigkeit. Die Maske war verfehlt, weil nicht grotesk genug, sie erinnerte teils an die Köpfe der Pharaonenbilder auf den Inschriften ägyptischer Grabkammern, teils an bekannte Opernbösewichte à la Pizarro, Gessler, St. Bris usw. Der weisse Leibrock unter dem düsteren Panzer sollte vermutlich das Abschreckende der Erscheinung mildern, gemahnte aber lebhaft an die Reifröckchen unserer Balletdamen. Um gleich bei den einheimischen Kräften zu verweilen, seien zunächst die Vertreter der Gibichungengeschwister Gunther und Gutrune, Herr Immelmann und Frl. Dönges mit Anerkennung genannt. Letztere

gab allerdings mehr Ton, als zuweilen erwünscht gewesen wäre, während ersterer auf noch wesentlich prägnantere Charakteristik bedacht sein müsste. Schelpers Alberich ist eine dämonische Gestalt voll hasserfüllter Gier von unwandelbar typischer Grösse und Bedeutung. Auf einen schon wiederholt untergelaufenen textlichen Verstoss sei der Künstler aber hierdurch nachdrücklichst aufmerksam gemacht, es muss heissen, „dass wider Helden hart du mir hieltest", nicht „stark", und zwar erstens aus Gründen des stets konsequent durchgeführten Stabreimes, zweitens, weil das Wort „stark" bereits in der nächsten Zeile wiederkehrt „zwar ... stark nicht genug, den Wurm zu bestech'n." Recht gut fand sich Frl. Osborne mit der ihr zugefallenen musikalisch wie darstellerisch sehr schwierigen Partie der Waltraute ab. Die lobenswerte Sicherheit und der wohldurchdachte Vortrag zeugten von eifrigem Studium. Dafür, dass die Erscheinung und Stimme der Dame sich wenig für die Repräsentation einer Schlachtenjungfrau eignen, kann man sie kaum verantwortlich machen. Das Nornenterzett der Damen Marcal, Toula, Kernic litt, wie an allen Bühnen, die nicht gerade erste, hervorragend stimmbegabte Kräfte an dieser Stelle verwenden können, (so z. B. Bayreuth, München, Berlin), unter der allzu starken Ausführung des Orchesterparts und der bei hoher Lage des Orchesters allzu dicken Instrumentation. Auch der Dreigesang der Rheintöchter (die Damen Baumann, Kernic und Osborne) liess mancherlei zu wünschen übrig, so vor allem Reinheit der Intonation und bedauerlicherweise auch künstlerischen Ernst. Last but not least sei endlich des Gastes gedacht, der durch seine Verkörperung des Siegfried das Hauptinteresse des Abends in Anspruch nahm, des Herrn Heinrich Gudehus. In anbetracht dessen, dass der Künstler ein hoher Fünfziger und daher auch nicht mehr im Vollbesitz seiner stimmlichen Mittel ist, muss seinem Siegfried rückhaltlose Anerkennung gezollt werden. Den nüchternen, poesielosen Klang der Stimme, die gegen Schluss oft in bedenklicher Weise sich zeigende Unsicherheit in Ton und Wort, die dialektischen Eigen- und Unarten nimmt man schliesslich gern in Kauf gegenüber der frischen kerngesunden Auffassung der Rolle in Spiel und Gesang. Gudehus' oft geradezu ungeschlachtetes Wesen, sein burschikoser Realismus entsprechen dem Bilde des naturwüchsigen, urkräftigen Recken, „des überfrohen Helden" doch weit mehr als der geleckte Salon-Siegfried eines Poseurs par excellence, wie Alvary. Besonders gut gelungen waren in dieser Hinsicht die Schwurscene des zweiten Aktes und die Begegnung mit den Rheintöchtern. In letzterer Scene wirkte der Künstler schon durch das Imponierende seiner Erscheinung. Kleine Extravaganzen, wie die Umkehrung des „Hoiho" C bis in ein noch obendrein wenig gelungenes hohes C mit dem Vorschlag Fis, seien ihm gerne nachgesehen. Um aber nur ein Beispiel für die Sorgfalt des Künstlers in stilistischer Hinsicht bei den scenischen Vorgängen anzuführen, sei darauf hingewiesen, dass Gudehus vor dem Blutbrüderschaftsschwur sein Schwert sehr richtig genau mit dem Eintritt der Trompetenfanfare in Es zog, (grosser Kl. Auszug S. 82 Takt 7) etwas im Grunde genommen für einen Wagnersänger ganz Selbstverständliches, das aber trotzdem von den meisten Siegfrieddarstellern in unbegreiflicher Kurzsichtigkeit verkannt und ausser acht gelassen wird. (Vergl. Heft 15 des Jahrganges „Die Berliner Ring-Aufführung.") Das Orchester brachte besonders die Zwischenspiele unter Herrn Panzners belebender Direktion zu wirksamer Ausführung. Das Haus war stark besetzt, das Publikum in äusserst beifallslustiger Stimmung.

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried“.

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

(Fortsetzung.)

Der übrige Plan, mit dem sich Wotan so hoch über Erda erhob, ist nunmehr ebenfalls leicht einzusehen. Sobald er den Ring gehabt hätte, hätte er den Feuerkreis um Brünnhilde geöffnet, Siegfried den Weg zu ihr freigegeben. Er hätte es auch im Sinne seiner eignen Rechtsauffassung gedurft: denn wenn der Ringraub durch Zurückgabe des Ringes gesühnt wurde, so war es nicht mehr als billig, auch derjenigen Verzeihung und Straferlass zu gewähren, deren Straftthat (wie Wotan sie ansah) immerhin nur ein Stück des von dem Ringe erzeugten Unheils war. Siegfried und Brünnhilde, das junge Götterpaar, mochten dann jenen glücklichen Zustand über die Welt bringen, von dem wir eine Probe in den zwei grossen Auftritten der Beiden erleben. Kein Fluch würde ihn gestört haben, zumal, wenn die Rheintöchter den Ring nur unter der Bedingung derselben Vorsichtsmassregeln zurückerhalten hätten, die ihnen später Brünnhilde anrät. Mit der Begnadigung Brünnhildens hätte aber auch Wotan einen Lohn seiner bisherigen heldenhaften Überwindungen erhalten, dass er nämlich dem Siegfried nicht mehr mit dem Speer in der Hand den Weg zu verlegen gebraucht hätte. Der Zwang, dies nach seinem eignen früheren Gebot alsbald thun zu müssen, und der Wunsch, von dieser Notwendigkeit sobald als möglich befreit zu werden, durften ihn gleichmässig angetrieben haben, Siegfried sofort zu erwarten. Mit welchem Bangen im Herzen, haben uns die schweren Motive des Spielerzweifels gezeigt, unter denen er Erda verabschiedete.

Sie sollten nur zu sehr Recht behalten. Mit der Antwort, dass die Stücken ihm nichts nützten, hätte er sich das Schwert nicht neu geschaffen, macht Siegfried auch diesen letzten Plan Wotans zu nichte. Durch seine Herkunft aus der für die Götter gänzlich unduldbaren Geschwisterehe, durch seine von der Gunst Frickas gänzlich verlassene Geburt, durch sein Aufwachsen bei dem Nachtalben Mime ist Siegfried bereits der vom Göttergesetz gelöste Held, er bleibt es, indem er die Schwertstücke, das letzte Band, das ihn noch mit Wotan verknüpfte, zerfeilte und in seiner Antwort das Schwert mit vollem Bewusstsein gänzlich als sein Eigen in Anspruch nimmt. Und Wotan, was erwidert er darauf?

Wotan: Das mein' ich wohl auch!

Diese Figur steht sicherlich in Wagners sämtlichen Dramen einzig da. Sie ist bereits Herrn Albert Heintz (Wegweiser ..., Siegfried, 1893, Verlag der „Allg. Musik Ztg.“, S. 67) so aufgefallen, dass er sie für die „merkwürdigste“ Variation des auch von ihm sog. Vaterfreudenmotivs erklärt. Dabei hat er wohl an die Figur des Neides zu „scharf und hart“, den 3. Takt des v. Wolzogenschen Notenbeispiels, gedacht. Allein, wenn man auch hier noch eine Regung des Neides in Wotan für möglich halten könnte, so ist doch wohl klar, dass für diese Auffassung höchstens die ersten zwei Akkorde der ersten Triole einen geradezu mikroskopischen Anhalt böten. Dann tritt sogleich verschobener Rhythmus und Abwärtssinken aller Stimmen ein, also das volle Gegenteil jener Figur und jenes Gefühls.

In Wahrheit schildert die Musik hier die Empfindung, die wir haben, wenn uns jemand gegen eine Meinung, deren wir uns aufs festeste versichert halten, einen Einwand macht, von dem wir sofort sehen, dass vor ihm unsre ganze, vielleicht viel umfassende Meinung dahinfällt. Da spielt sich in uns wohl hinter einander ein rasches Aufbegehren gegen den unwillkommnen Einwurf ab (die 4 Zweiunddreissigstel), ein Drang dagegen,

wie um ihn beiseite zu schieben die ersten zwei Akkorde der ersten Triole, endlich ein Zurücksinken dieses Dranges und das nachdrückliche Platzgreifen der Einsicht, dass der Gegner Recht hat in den accentuierten Akkorden. Das alles kann ebenso rasch durch uns hindurch fliegen, wie hier in der Musik. Hiermit stimmen die Worte „Das mein' ich wohl auch" genau überein. Die schöne Ruhe der vorausgegangenen Reden ist plötzlich dahin. Der Ton ist schief und schielend, als ob Wotan der neuen Wahrheit noch nicht recht ins Gesicht zu sehen, sie sich noch nicht recht einzugestehen wagte. Dazu müssen sie mit jenem zischenden Lachen gesprochen werden, das sich bei solchen Gelegenheiten einstellt, und das dem Siegfried, der sich unterdessen mit seinem lieben, ihm noch so neuen Schwerte beschäftigt hat, verstattet, erst nach einer Zeit von drei Takten zu merken, dass hier gelacht worden sei und vielleicht über ihn — das „freudig gemütliche Lachen", von dem die scenische Anweisung uns erzählt, ist hier wahrlich nicht am Platze. Es ist nur einer der vielen Beweise, dass die fertige Wortdichtung vor und bei der Komposition noch sehr wesentliche Umgestaltungen erfahren hat. Und es ist zweitens diese freudige Gemütlichkeit vielleicht die Ursprungsstätte von Herrn v. Wolzogens „Vaterfreudenmotiv", eine Vermanschung zweier sehr verschiedenen Bearbeitungen über die diesen Bayreuther Weisheitspächter auch eine 20jährige „Kennerschaft" nicht hinaus zu heben vermocht hat.

Überlegen wir aber, was diese Antwort Siegfrieds für Wotan bedeutet, und was der Blitz einer neuen Einsicht, den sie einzig in ihm auslöst, uns über ihn lehrt. Mit Siegfrieds „Was weiss ich" ist wiederum ein grosser Plan unwiderruflich geendigt, dem Wotan vom Walkürensteine an bis wieder zu ihm hin so viele Jahre hindurch mit wandelloser Beharrlichkeit und zuletzt mit immer steigender Selbstüberwindung nachgegangen war. Nicht minder steht, was er soeben noch Erda verkündigt hat, wenn es noch geschehen kann und wird, wenigstens nicht mehr bei ihm. Seine Antwort an Siegfried „Das mein' ich wohl auch" entspricht genau jener anderen an Fricka „nimm den Eid". Aber welcher Unterschied der inneren Verfassung Wotans dort und hier. Dort tiefste Zerbrochenheit des Willens, Weltekel, endlich Aufschäumen der Wut über das erfahrene Schicksal und Austoben an einer Unschuldigen, hier nichts als eine kurze Zuckung des Geistes, der erkennt, dass eine tragende Ziffer seiner Rechnung, die Schwertstücke, falsch war, und dass deshalb der ganze Plan, wenngleich er ebenso weltumspannend war, wie jener erste, und damit alles Planen überhaupt, dahinfällt. Aus Wotans Geiste schwindet auf Nimmerwiedersehen ein ungeheurer Inhalt, in seinem Willen regt sich nichts. Kann es eine bessere Rechenprobe für die von mir behauptete beschleunigte Zunahme der vor Neidhöhle beginnenden, gänzlich willensfreien Erkenntnis geben?

Von der Herrschaft eines mächtigsten, allem überlegenen Willens bis zur Herrschaft einer mächtigsten, allem überlegenen Einsicht, das ist der Weg, den Wotan vom ersten Anblicke der Burg und ihrer Begrüssung bis hierher zurückgelegt hat. Und wenn die am schwierigsten zu erkennenden, dem gewöhnlichen Bewusstsein fremdesten Stufen dieses Ganges im Wanderer liegen, so hat der Dichter doch auch durch weithin sichtbare, allen verständliche Wegemarken für die richtige Spürung und Führung gesorgt. Die erste Marke war die offenbare Thatsache, dass Wotan dem Mime das Schwert zu schmieden lehren will. Sie treibt uns mit Notwendigkeit in die ganze daran sich anknüpfende Entwickelung hinein. Das zweite und dritte sehr auffällige Zeichen, die beide ihre glatte wohlvermittelte Einfügung in das Wesen Wotans gebieterisch verlangen, sind sein Spruch von der nicht zu ändernden Eigenart aller Dinge, sowie der erstaunte Ausruf bei Siegfrieds Nahen. Das vierte und letzte Richtungszeichen ist die zuletzt von uns betrachtete leise Zuckung, als Siegfried den entscheidenden Strich durch sein ganzes bisheriges, und wir wissen, wie übergewaltiges Wollen und Sein machte. Zwischen diesen vier Bestimmungspunkten der inneren Entwickelung des Wanderers, die jedenfalls feststehen und nicht anders verstanden werden können, müssten wir den Verlauf im Einzelnen, auch wenn wir nichts weiter von ihm wüssten, doch ungefähr so annehmen, wie ich ihn dargelegt habe. Es ist also wohl zu hoffen, dass wir uns die reichlichen, obgleich schwierigeren Andeutungen, die wir vom Dichter auch dafür empfangen haben, gleichfalls richtig aufgelöst haben werden.

(Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Trilby.

Schauspiel in vier Akten (nach George du Maurier) von Paul M. Potter. Übersetzt von Emanuel Lederer. Besprochen von Dr. Leopold Wulff.

Der Inhalt dieses Sensationsstücks, das wie weiland „Charleys Tante" aus dem Englischen zu uns gekommen, das aber in Paris spielt, und zwar in den fünfziger Jahren, ist, möglichst kurz gefasst, dieser: Trilby O'Ferrall, die Titelheldin, ist ein aus England stammendes Modell; sie lebt im Quartier latin mit drei jungen englischen Malern zusammen, ohne ihre Unschuld einzubüssen. Von diesen drei Freunden, Taffy, Sandy und Billie, ist es der letztgenannte, jüngste, dessen Frau zu werden Trilby sich entschliesst, allerdings erst, nachdem sie ihn schon neunzehnmal abgewiesen, weil sie „keine Frau für ihn" ist. Am Abend vor dem Hochzeitstage — es ist gerade Weihnachtsabend — kommt Billies Mutter mit ihrem Schwager nach Paris. Von einem im Atelier der Engländer verkehrenden Musikanten, Namens Svengali, der die Hochzeit zu hintertreiben wünscht, erfahren beide den Sachverhalt. Diese sind denn auch entschlossen, die Eheschliessung von Billie und Trilby zu verhindern, und sind vermöge der geltenden Ehegesetze und Billies Jugend auch wirklich dazu befähigt. Deshalb beschliesst der Freundeskreis, mit dem Liebespaar noch dieselbe Nacht nach Belgien zu entfliehen, wo der Vermählung des jungen Paars keine Hindernisse in den Weg gelegt werden würden. Da greift noch einmal Svengali ein. Vermöge des Hypnotismus, dessen Anwendung schon früher in kurzem Trilby vom Kopfschmerz befreit, macht er sie willenlos und entführt sie nun selbst noch vor Mitternacht. Svengali macht Trilby zu seiner Frau. Indessen ist dies nicht sein Hauptzweck. Er ist kein Verbrecher aus Liebe, er ist ein Verbrecher aus Ehrgeiz. Kein Geringerer nämlich als der englische Wanderkomponist und Klavierkünstler Henry Charles Litolff hatte von dem Stimmmaterial der „unmusikalischen" Trilby geäussert, die Albani könne nicht annähernd so hoch noch annähernd so tief gehen wie diese. Dies wusste Svengali, und darauf baute er seinen Plan. Vermittels der Suggestion zwingt er die vorhandene, kräftig schöne Stimme, nunmehr auch richtig zu singen. Frau Svengali wird eine weltberühmte Sängerin, und ihr Gatte wird reich und berühmt. So sind fünf Jahre verflossen, als die Svengali nach zahlreichen Tourneés über Wien, St. Petersburg usw. nun endlich auch nach Paris kommt. Sie singt die erste Nummer hinreissend schön, — in der folgenden trifft sie keinen Ton; sie wird darum ausgepfiffen. Der Grund davon ist der: Svengali ist während der Pause im Foyer mit den Engländern zusammengetroffen und hat mit Billie, der durch das scheinbar ironisch kalte Benehmen der schlafwandelnden Trilby aufs äusserste gereizt, eine Scene gehabt, in deren Verlauf schliesslich der baumlange Taffy den seiner Frau nacheilenden Svengali an der Kehle fest gepackt hat. Der schon lange an Herzkrämpfen leidende Svengali, dessen Nerven heute schon so wie so ganz besonders stark überreizt — sollte doch die Svengali vor den Engländern singen, wie sie noch nie gesungen —, Svengali erliegt der verdoppelten Aufregung und bricht, da Taffy ihn loslässt, zusammen. Die Svengali, durch seinen Tod von ihres Gatten unheimlichem Einfluss befreit, ist wieder ganz die alte süsse, unmusikalische Trilby, die von ihrem Sängerinnenruhm auch nicht die geringste Ahnung hat. Sie hat Billie so wenig vergessen können, wie Billie sie. Deshalb soll Hochzeit sein, sobald sich erst Trilbys durch fortwährende Hypnosen geschwächter Körper wieder einigermassen gekräftigt; die Ärzte hoffen baldige Genesung. Doch es kommt eine Peripetie. Svengali hat ein Testament gemacht, worin vor allem verlangt wird, dass

nach seinem Tode seiner Gattin sein lebensgrosses Bild überbracht werde — als teuerstes Vermächtnis. Trilby bleibt mit dem verhüllten Bilde allein. Wie das Bild des fliegenden Holländers Senta magisch anzieht, so lockt das Bild Svengalis Trilby zu sich heran. Mit zitternden Händen reisst sie endlich die Hülle fort — und steht hypnotisiert. Der Vampyr holt sein Opfer. Trilby singt und stirbt.

Wie so oft, wie z. B. in Hirschfelds „Müttern", ist es auch bei Trilby der Schluss, der dem deutschen Publikum nicht behagt. Unser Publikum wünscht: Ende gut, alles gut. Nur wenn eine handgreifliche Schuld vorliegt, die handgreifliche Sühne erfordert, darf hiervon abgegangen werden, sonst nicht. Dass dies dem in der Gunst des Theaterpublikums stetig steigenden Naturalismus durchaus widerspricht, dass die Natur nicht logisch nach Schuld und Sühne vorgeht, und dass in der Welt nur zu oft das Böse triumphiert, das wird wohl theoretisch zugegeben, in praxi aber ausgezischt. Es würde zu weit gehen, es für ein unbedingtes Muss zu erklären, dass Trilby am Ende stirbt, man hätte sich auch das Stück als Komödie denken können, wo schliesslich Billie und Trilby ein Paar. Aber da muss ich doch an die Worte Dubois Raymonds erinnern: „Der Faust hätte auch weit besser daran gethan, Gretchen zu heiraten, die Luftpumpe zu erfinden und ähnliche nützliche Dinge zu vollführen als fortwährend Philosophie zu treiben, wo doch nichts bei herauskommt." Der Dichter erschafft und vernichtet Erschaffenes nach seinem Willen. Und es gehört ein starker, männlicher Wille dazu, mit Liebe gezeugte herrliche Kinder dem Ganzen zu Liebe zu töten. Wir brauchen hier nicht auf Goethes Egmont, Klärchen, Gretchen oder Schillers Karl Moor, Amalia, Thekla zurückzugreifen, neuste Stücke wie Halbes „Jugend", Sudermanns „Fritzchen" und Hauptmanns „Versunkene Glocke" sind genügende Belege dafür, dass auch den Dichtern der neuesten Zeit nicht unangebrachtes Mitleid den Schluss diktiert. Ernster zu nehmen sind die Einwände, die man gegen das Stück und wiederum hauptsächlich gegen den Schluss erhebt wegen der ans Unglaubliche grenzenden Kraft, die dem Hypnotismus hier zugewiesen wird. Man hält es für einen Nonsens, dass ein Musiker mit Hilfe der Suggestion aus einer unmusikalischen eine musikalische Person machen könne, und man will in dem an Spiritismus streifenden tragischen Schluss das deutlichste Zeichen des Hintertreppenstücks sehn. Würde es sich hier um ein Märchen handeln, so würde man nichts einzuwenden haben, aber man weiss, das Stück will Wirklichkeit sein, und da regen sich alle die Aufgeklärten, die von Hypnose nur wenig halten, und dem Stück wird das Leben erschwert. Das blosse willenlose Abhängigkeitsverhältnis eines weiblichen Wesens von einem männlichen finden wir bereits in Kleists „Käthchen von Heilbronn", allerdings unter anderen Umständen, von dem Manne nicht beabsichtigt. Die Möglichkeit dieser absoluten geistigen Unterthänigkeit bezweifelt wohl auch schwerlich jemand. Anstoss nimmt die Mehrzahl erst an der Steigerung der Leistungsfähigkeit einer Person durch Suggestion. Ich habe mir angewöhnt, in allen diesen Dingen recht vorsichtig zu sein. Früher hätte man gewiss nur ein mitleidiges Achselzucken gehabt für jemand, der daran geglaubt hätte, dass man einmal von Berlin nach Wien hin sprechen könnte. Noch vor anderthalb Jahren hätte ich dem gerade ins Gesicht gelacht, der sich mit der Hoffnung getragen, einmal die Knochen seiner eigenen Hand zu sehen, auf der Sächsisch-Thüringischen Gewerbeausstellung kann man dies Vergnügen haben für lumpige 10 Pfennig. Der aus dem Mesmerismus hervorgegangene, von dem schottischen Chirurgen James Braid erstmalig sogenannte Hypnotismus hat so merkwürdige verbürgte Thatsachen gezeitigt, dass eine Steigerung der Leistungsfähigkeit, wie sie z. B. doch auch bei den Mondsüchtigen vorkommt, in meinen Augen nicht zu den unmöglichen Wundern rechnet. Man muss doch immer bedenken, dass der Wille und die Reflexion in diesem schlafähnlichen Zustand gänzlich ausgeschlossen werden. Meine Muskeln sind vielleicht stark genug, zwei Zentner aufzuheben, versuche ich dies aber im wachen Zustand, so tritt sofort die Reflexion dazwischen, bedeutet mich, dass grosse Schmerzen damit verbunden, und giebt meinem Willen noch während des Versuchs unvermerkt eine ablehnende Richtung. In hochgradiger Hypnose, wo vollständige Ausschaltung von Wille und Schmerz stattfindet, gelten nur die Muskeln. William James, der neben James Braid die wertvollsten und glaubwürdigsten Fälle staunenswerter Suggestion aufzählt, berichtet

z. B. einen Fall, der so eng mit dem in „Trilby" vorgebrachten zusammenhängt, dass ich fast glauben möchte, er habe den ersten Anstoss zu dem amerikanischen Roman, resp. Drama abgegeben. Nach James (Psychologie, Bd. I) lebte auf einem Gut eine Magd in Nachbarschaft eines Violinvirtuosen. Als dieser letztere längst ausgezogen, hörte man plötzlich nachts Geigenklänge, und zwar aus dem Zimmer der Magd. Man drang ein in das Zimmer und fand das Mädchen schlafend vor, mit den Lippen die Geigentöne nachahmend. Dies wiederholte sich Nacht für Nacht und verlor sich erst nach Monaten wieder völlig. Gestützt auf diesen und ähnliche von glaubhaften Schriftstellern (Charcot, Liébault, Krafft-Ebing u. a.) erzählten Fällen, glaube ich an die Möglichkeit der mit Trilby vollzogenen Veränderung, vorausgesetzt dass, wie angenommen, Stimmbänder und Mundformationen einer Erhöhung der Leistungsfähigkeit nicht hinderlich im Wege stehen. Mit dem Übertragen eines fremden Willen (der eigentlichen Suggestion) ist es wie mit dem Mittönen gleichgestimmter Saiten (oder Glasscheiben) in der Musik; geradeso findet hier ein Mitschwingen der Seele statt, und die einzig notwendige Treffsicherheit findet damit ihre Erklärung, natürlich cum grano salis.

Was nun den Schluss anbetrifft, bei dem mir übrigens Hauptmanns „Hannele" nicht aus dem Sinn gehen wollte, so handelt es sich dabei um eine posthypnotische Wirkung. Auf Posthypnotismus beruhen z. B. die, wenn auch nicht immer lange andauernden, so doch häufig staunenswerten Heilwirkungen des tierischen Magnetismus. Vermöge des Posthypnotismus hat man unbescholtene Personen, nachdem sie lange aus der Hypnose erwacht, zu den grössten Verbrechen verleitet. Sollte also nicht die Erinnerung durch ein wohlgetroffenes lebensgrosses Porträt des Hypnotiseurs stark genug sein, abermals Hypnose hervorzubringen, wo doch schon ganz andere, viel leisere Erinnerungen dies zu bewirken vermögen? Eine andere Frage ist es, ob hier das Eintreten des Todes genug begründet ist. Das glaube ich nicht. Das ist aber bei Isoldens Liebestod auch nicht der Fall und braucht dem Stück noch lange nicht das Urteil der Unfertigkeit einzubringen. Der grösste Fehler des Schauspiels liegt meiner Meinung vielmehr in dem völlig unmotivierten Zusammentreffen sämtlicher Hauptpersonen nach Ablauf von fünf Jahren. (Akt III.) Lorrimer hat gewiss nicht unrecht, wenn er mit Bezug hierauf in dem Stück selbst sagt: „Beim Jupiter! Das Ganze gleicht einer Komödie."

Den drei ersten Aufführungen konnte ich leider nicht beiwohnen, ich musste mich also mit der vierten begnügen. Trotzdem dem Schauspieler „sehr viele Stühle leer entgegengähnten", wurde äusserst flott gespielt. Trilby (Frau Frank), zuerst ganz in dem Kostüme, wie man es auf dem Titelblatt des Maurierschen Romans abgemalt findet, wusste von Anfang an stark für sich zu interessieren und spielte ihre überaus schwere Rolle mit der geforderten Zerteilung des Bewusstseins bis zu Ende aufs glücklichste durch. Ihr Bräutigam Billie (Herr Feistel) stand nicht auf gleicher Höhe. Dagegen war ihr eigentlicher Partner Svengali (Herr Körner) in Maske und Spiel gleich ausgezeichnet, anfangs einfach Mephistopheles, späterhin der schwer leidende, in eigener Schlinge gefangene Sünder, zuerst der richtige Bohémien, zuletzt das verkörperte glänzende Elend. Schade, dass sich Herr Körner vielleicht dreimal versprach; es stört dies die Illusion sehr. Herr Ernst Müller als Reverend Bagot schien mir, eine so köstliche Figur er auch abgab, ein wenig zu karikiert. Frl. Dalldorf als Mme. Vinard gefiel allgemein. Doch wird sie mir erlauben, sie darauf aufmerksam zu machen, dass sie auf die Worte Sandys „dann nehme ich mein grosses Schwert und strecke diesen „anderen" zu Boden" zu antworten hat: „Sind Sie grausam, Monsieur Sandy!" Es ist das etwas anderes, als wenn sie sagt: „Sie sind grausam, Monsieur Sandy!" Warum Gecko (Hr. Thiele) im dritten Akt nicht nach Vorschrift ergrautes Haar trug, konnte ich nicht verstehen. Von den übrigen Rollen waren noch besonders gut vertreten Taffy durch Herrn Otto, Zouzou durch Herrn Stephany und Dodor durch Herrn Heine. Die Regie (Hr. Oberregisseur Adler) hatte in dem Stück, zumal gegen Ende, einige glückliche Striche angebracht. Allerdings wurde durch einen derselben Zouzous „Begegnung mit Svengali" noch rätselhafter als schon sonst. Am Schluss noch einmal Billie auftreten zu lassen, damit er — ein anderer Siegwart — sich auf die tote Geliebte wirft und coram publico einen Jammerruf ausstösst, halte ich nicht für angebracht. Im Stück ist davon nichts gesagt, und das Publicum will auch etwas für die Phantasie haben.

Dr. Leopold Wulff

Bücherbesprechungen.

Die Nibelungen in Bayreuth. [illegible]

Cremona, [illegible]

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Frl. Céleste Painparé nimmt einen hervorragenden Platz unter den jüngeren Pianistinnen ein. Lebhaftes Empfinden und eine vorzüglich ausgebildete Technik lassen sie zu grossen Hoffnungen berechtigt erscheinen. Die allzuhohe Aufgabe ihres letzten Konzertes konnte sie allerdings nicht befriedigend lösen, denn sie hatte zwei der letzten Beethovenschen Sonaten aufs Programm gesetzt, die ihrem Verständnis noch ziemlich fern zu liegen scheinen.

— Frl. Mary Münchhoff, im Besitze einer sehr gut geschulten Stimme, liess an Kunst des Vortrages und an musikalischem Verständnis leider gar zu viel vermissen.

— Frl. Alice Moir, eine junge Schülerin Klindworths, trat zum erstenmal an die Öffentlichkeit, wohl nur um zu zeigen, dass etwas aus ihr werden kann. Momentan ist nichts vorhanden, als ein — allerdings sehr guter Fonds, der aber noch gründlicher Ausbildung bedarf.

— Frl. Rose Ettinger, die in der Singakademie ein sehr interessantes Konzert gab, besitzt eine kolossal umfangreiche hohe Sopranstimme, die allerdings an Klangschönheit manches zu wünschen übrig lässt, dagegen kunstvoll ausgebildet ist und in koloratur-technischer Beziehung meisterlich zu nennen ist. Mit diesen Vorzügen verbindet sie einen liebenswürdig anmutenden Vortrag. Die treffliche Geigerin Leonora Jackson wirkte in diesem Konzert mit.

— Frl. Sophie Jaffé, die reizende, junge, hochbedeutende Künstlerin, gab ihr letztes viertes Konzert und begeisterte wieder alle Zuhörer. Sie gilt mir als die hervorragendste Geigerin, die ich je gehört, an ihrem Spiel, Vortrag, Klang, an ihrer Technik, Bogenführung und Fingerfertigkeit fand ich selbst bei den schwersten Stücken nichts auszusetzen. Frl. Luise Schmidt unterbrach das Konzert mit Klaviervorträgen, von denen ein bis dahin ziemlich unbekanntes Frühlingslied von S. Jadassohn reichen Beifall erntete.

Ausser den hier genannten sieben Damen, konzertierten noch Frl. Elise Meyer, Hedwig Lipschitz, Leonore Ziegler, Madeleine Teck und Susanne Triegel! Die Männer scheinen im Aussterben begriffen zu sein, ich hörte die ganze Zeit über keinen!

Dr. J.

Bremen. In dem dritten populären Domkonzert trat ein junger Leipziger Künstler, Herr B. Bösmann, zum erstenmal vor das hiesige Publikum. Der Bremer Courier schreibt über dies äusserst glücklich verlaufene Debut: In Herrn B. Bösmann lernten wir einen vielversprechenden jungen Künstler kennen, der einen echten Heldentenor besitzt, den er vermöge guter Ausbildung und echt musikalischen Empfindens künstlerisch zur Geltung zu bringen wusste. Die Kavatine „Sei getreu bis in den Tod“ aus Mendelssohns „Paulus“ und das Gebet „Herr, den ich tief im Herzen trage“ von Hiller sang Herr Bösmann recht ausdrucksvoll und erzielte damit eine schöne Wirkung. Soweit man nach diesem ersten Auftreten des Künstlers urteilen kann, scheint ihm eine glänzende Zukunft in Aussicht zu stehen, da sein Organ in Mittellage und Tiefe prachtvoll klingt, während die Höhe in den vorgetragenen Werken zu wenig zur Anwendung kam, um ein Urteil zu gestatten.

Theater (Oper).

Braunschweig. Das hiesige Hoftheater beabsichtigt, demnächst eine Gesamtaufführung des Nibelungenrings zu veranstalten.

Breslau. Einen Wagner-Cyklus veranstaltet zur Zeit das hiesige „Stadttheater“. In der Zeit vom 25. d. M. bis 15. Mai werden „Rienzi“, „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan“, „Meistersinger“ und die „Nibelungen“-Tetralogie dort aufgeführt. Mitwirkende sind u. a. Heinrich Gudehus und Georg Anthes aus Dresden.

Frankfurt. Das Stadttheater bereitet für die nächste Zeit eine strichlose (?) Aufführung der Nibelungentetralogie vor.

Aus **Mannheim** wird gemeldet: Die Erstaufführung der d'Albertschen Oper „Gernot“ fand vor völlig ausverkauftem Hause und in Gegenwart zahlreicher Vertreter der auswärtigen Presse statt. Das Werk erzielte nach dem ersten und zweiten Akte einen durchschlagenden Erfolg, auch der dritte Akt hat gefallen. Die Aufführung war in allen Teilen eine vortreffliche, insbesondere stand das Orchester, das der Komponist selbst leitete, ganz auf der Höhe.

Wiesbaden. In der letzten „Tannhäuser“-Aufführung sang Herr Hans Basil vom Stadttheater in Halle a. d. S. den Wolfram von Eschenbach. Der als Bewerber um den durch Herrn Aubrichs Abgang frei werdenden Posten eines zweiten Baritons gastierende Sänger erwies sich im Besitze recht sympathischer, hoffentlich noch entwickelungsfähiger jugendlich frischer Stimmmittel. Vorläufig zeigen sich dieselben nach Umfang und Ausgiebigkeit noch ziemlich beschränkt. Abgesehen von der begreiflichen Befangenheit eines ersten Auftretens an fremder Stätte machte sich bei Herrn Basil im ganzen eine gewisse Zurückhaltung geltend, bei der sein Organ auch zu günstiger Wirkung kam. Grösseren Kraftäusserungen gegenüber verhält es sich noch spröde. Doch steht zu erwarten, dass sich Herr Basil mit fortschreitendem Studium zu einem annehmbaren lyrischen Bariton auswachsen könnte. Angenehm berührten die musikalische Tüchtigkeit des Sängers und seine deutliche Textaussprache.

Theater (Schauspiel).

Altona. In „Götz von Berlichingen“ gastierte hier als Edelknabe Franz ein noch recht junger Mann, Herr Eugen Frank, und führte sich im allgemeinen recht vorteilhaft ein. Er ist allerdings noch nicht auf der Schaubühne heimisch, es fehlt ihm an Ruhe und Sicherheit. Aber wir sind in ihm einem frischen, vielversprechenden Talente begegnet und da er auch äussere Vorzüge und ein sehr klangvolles Organ besitzt, so wird es ihm nicht fehlen — Fleiss, Ernst zur Sache und gute Anleitung vorausgesetzt — einst eine achtbare Stelle in seinem Fache einzunehmen.

Stettin. Ernst Wicherts Schauspiel „Im Dienste der Pflicht“ errang bei seiner Aufführung im hiesigen Stadttheater einen grossen Erfolg.

Wien. Am Karl-Theater ist unter dröhnendem Beifallssturme der erste Gastspielabend des italienischen Darstellers Ermete Zacconi zu Ende gegangen. Der Künstler, von welchem man bisher ausserhalb Italiens nur wenig hörte, führte sich beim Wiener Publikum als „Oswald“ in Ibsens „Gespenster“ ein und wusste vom ersten Momente seines Erscheinens an derart zu interessieren, dass man seiner Leistung mit der gespanntesten Aufmerksamkeit folgte. Zacconi gehört zu den Realisten in der Darstellung und geht in seinem Bestreben, wahr zu sein, zuweilen sogar über die Absichten des Dichters hinaus, allein das unterliegt keinem Zweifel, dass er ein grosser und echter Künstler ist.

Personalien.

Bei den Festspielen, die gelegentlich der Anwesenheit des Kaisers in Wiesbaden im dortigen Kgl. Theater in der Zeit vom 16. bis 29. Mai aufgeführt werden sollen, wird u. a. Herr **Karl Nebe** von Karlsruhe mitwirken. Zur Aufführung gelangen „Der Burggraf", „Der Barbier von Sevilla", „Ein Sommernachtstraum", „Aida", „Siegfried", „Tristan und Isolde".

Marie Geistinger will wieder auftreten, nachdem sie vor über einem Jahrzehnt schon die Bühne verlassen hat. Die „Neue freie Presse" in Wien meldet es und fügt hinzu, die Geistinger habe sich bereits für eine amerikanische Tournee unter sehr günstigen Bedingungen engagieren lassen.

Frl. **Auguste Meyer,** eine in Berlin ausgebildete und geschätzte Sängerin, hat dieser Tage in Posen zum erstenmal die Brünnhilde in der „Götterdämmerung" gesungen. Die Posener Kritik findet ganz besonders warme Worte des Lobes für diese Leistung und rühmt die ergreifende Wirkung der Künstlerin in Spiel und Gesang.

Die Kölner Violinvirtuosin **Klara Schwartz** spielte kürzlich in einem Hamburger Orchesterkonzert unter ausserordentlichem Beifall Lalos spanische Symphonie und kleinere So..

Aus Wien wird berichtet: Bestimmt verlautet, der Intendant Baron **Besetzny** werde zurücktreten, da das Engagement des Kapellmeisters Mahler gegen seinen Willen erfolgt sei.

Direktor **Sigmund Lautenburg** ist vom Kaiser von Österreich zum Ritter des Franz Josef-Ordens ernannt worden.

Als Instrumentalsolist liess sich unlängst im 10. Abonnementskonzert zu Baden-Baden der Cellovirtuose Herr Prof. **Julius Klengel** aus Leipzig, der jüngste von den bekannten Trägern dieses angesehenen Künstlernamens hören. Julius Klengel hat heute, ein Achtunddreissigjähriger, wohl die Höhe seiner musikalischen Entwickelung erreicht: es ist eine ausgereifte, durchgeistigte Kunst, die er bietet. Seine Virtuosität ist glänzend, und doch bildet sie für ihn nur die Form, in der er sich künstlerisch ausspricht. In Dvořáks H moll-Konzert für Violoncell mit Orchester konnte er seine ganze Meisterschaft entfalten, besonders konnte er im zweiten Satze die Schönheit seiner Kantilene und im dritten die markige Kraft seines vollen Tones und die rhythmische Schärfe seines Vortrags zeigen.

Eine junge Karlsruher Künstlerin, Frl. **Lydia Blum**, welche Frau **Brehm** zur dramatischen Sängerin auszubilden unternommen hat, ist bei ihrem ersten Auftreten im Stadttheater zu Saarbrücken als Agathe im Freischütz nicht nur vom Publikum auf das liebenswürdigste ausgezeichnet, sondern von der Direktion für die kommende Saison verpflichtet worden. Auch die dortigen Blätter sind über die junge Dame des Lobes voll.

Charlotte Wolter ist nach einer Depesche aus Wien schwer erkrankt.

Der Tenorist **Gerhäuser** gastierte am Berliner Opernhause als „Tristan" (!) mit nur mässigem Erfolg.

Ernst Possart, der Intendant des Münchener „Hoftheaters", verhandelt wegen eines Gastspiels in New-York. Wenn der Prinz-Regent ihm Urlaub giebt, will er die Anträge eines dortigen Unternehmers annehmen. Es würde der erste Fall sein, dass ein deutscher Hoftheater-Intendant in Amerika gastiert. Augenblicklich ist **Agnes Sorma** aus Berlin drüben die grosse Sensation. Ein Kabeltelegramm aus New-York meldet, dass sie als „Nora" vor ausverkauftem Hause riesigen Erfolg gehabt und man 21 Hervorrufe gezählt habe. Die Presse spreche geradezu enthusiastisch über die glänzende Leistung.

Das Direktorium des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" teilt den Mitgliedern in einem Flugblatte des Vereins mit, dass der grossherzogliche Generalmusikdirektor **Dr. Eduard Lassen** in Weimar aus dem Direktorium des Allgemeinen deutschen Musikvereins ausgeschieden ist.

Sarah Bernhardt trat in der Osterwoche als Heroine in einer neuen Art heiligen Dramas, „Die Samaritanerin" betitelt, auf. „Die Samaritanerin" sollte die ganze Osterwoche hindurch im „Renaissancetheater" gespielt werden, am Charfreitag fanden sogar zwei Vorstellungen statt.

Hofkapellmeister **Mahler**, dessen Vertrag mit dem Hamburger „Stadttheater" erst Ende Mai ablaufen sollte, hat sein Kontraktverhältnis in gütlichem Wege derart gelöst, dass er sein Engagement an der Wiener „Hofoper" bereits anfangs Mai antreten kann.

Zum Kapitel „Aussergewöhnliche Künstler-Honorare" wird geschrieben: Die Konzert-Direktion Sachs hat dem Pianisten **Paderewski** für 40 Konzerte ½ Million Frcs. geboten.

Eleonore Duse ist von Petersburg nach Capri gereist, um daselbst im „Hotel Quisisana" längere Zeit in völliger Abgeschlossenheit nur der Erholung zu leben, der sie dringend bedürftig ist, um wieder in der nächsten Saison auftreten zu können.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Die Redenden Künste

• CASPARI •

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

• C • • W •

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Eduard Mann
Konzertsänger (Tenor)
Dresden-A.
[illegible]

Josephine Gerning
Violin-Virtuosin
Berlin S. W., Lindenstr. 107.
Konz.-Vertr. H. W[illegible], Berlin

Catharina Zimders.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin
Berlin W., Culmstr. 36, II
an der Bülowstrasse.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Konzertsängerin
Carl Zierold
[illegible]
Dresden, [illegible]str. 34
empf[illegible]

Emile Sauret
London, N.-W.,
4 Loudoun Road.
St. John's Wood.

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin, jetzt in:
Dresden, Pragerstr. 38.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonplatz 6 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr. 27b.

Anna Heinig
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig, [illegible]str. 20b, [illegible]

Margarethe Petersen
(Konzertsängerin, Mezzosopran).
Berlin W.,
Potsdamer Str. 122.
Konz.-Vert. [illegible] Wolff, Berlin

Siegfried Ochs
Dirigent
des Philharm. Chores
Berlin W., Potsdamerstr. 119c.
Sprechstunde
[illegible]

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 19

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Polscher
Mezzosopran und Sopran.
München, [illegible]str. [illegible]

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
[illegible]
(Sopran).
Frankfurt a. M. —
Schweizerstr. 1.
Konz.-Vertr. [illegible]

Ludwig Lauboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II,
Neues Repertoirestück
Konzert von [illegible]

Marie Habermehl
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Leipzig, Schletterstr. [illegible]

Anna Münch
Konzert- und Oratorien-
Sängerin
Frankfurt a. M., [illegible]
Vertreter H. Wolff, Berlin

Friedrich Grützmacher
Violoncello
Köln, Hohenzollernring 66.
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin.

Hermann Burra
Sprachlehrer für Gesang.
Ausserdem: Unterricht in
Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr. 30.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesang-
lehrerin. Repertoir alt u.
modern u. klass. Altpartien
Berlin W.,
Kleiststrasse 6, III

Ernst Schneider
Konzertsänger (Bariton)
Leipzig, Senefelderstr. 4.

Hans Rosenmeyer
Akademie der Tonkunst
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
Sopran
Wittenberg (Bez. Halle)
Lutherstrasse 9.

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
144, longue rue d'Argile.

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule
Berlin W.,
Elssholzstrasse 8 II
[illegible]

Emma Sperling
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran.
Leipzig, Dörrienstr. [illegible]

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst.
München, Jägerstr. 8 III.

Sofie Schmitz
Konzert- u. Kirchensängerin.
Gesang- und Musiklehrerin.
Braunschweig,
Leopoldstrasse 1a.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
München.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und
Oratoriensängerin
(hoher Sopran).
Leipzig, Jacobstr. 6, pt.

Prof. Hermann Genss
Komponist und Pianist
erbittet Offerten
zur Mitwirkung in Konzerten
nach
Berlin W.,
Courbièrestrasse 9.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinallee

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und
Gesanglehrerin
Leipzig, Kurprinzstr. [illegible]

Dr. Hugo Riemann
Dozent an der Universität
Kompositionslehre
Theorie, Musikgeschichte
Leipzig
Thomasiusstr. 6, III.

Louise Ottermann
Sopran. Reiches Lieder-Repertoire. [illegible]
Dresden A., [illegible]
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin

Elisabeth Morsbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig, [illegible]strasse 9, III.

Frau
Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig, [illegible]strasse [illegible]

Mathilde Vaeth
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran).
Adresse: [illegible]
Schulberg

Luise Geller
[illegible]
Magdeburg, Moltkestr. 7
Konz.-Vertr. Eugen Stern,
Berlin W., Magdeburgerstr. [illegible]

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 46 II.

Johannes Snoer
[illegible]
Lehrer für Harfe
Leipzig, [illegible]
[illegible]

Antonie Bloem
Oratorien- und Liedersängerin
(Alt).
Wiesbaden,
[illegible]

Anna Stephan
[illegible]
Berlin W.,
Königin Augustastr. 15.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Cecilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin.
Alt- und Mezzosopran
Konzert-Vertr. H. Wolff
Berlin W. — Karlsbad
Frankfurt a. M., [illegible] 8, p.

Amadeus Nestler
Pianist
[illegible]gasse 15, II
Partienstudium
und Gesangsbegleitung

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
— Magdeburg —
Augustastrasse 4.

Johannes Cotta
[illegible]
[illegible]
Altenburg S.-A.
Querstr. 2 I.

Frau Dr. Paula Gierke
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Potsdamer
Str. 122c, Gartenhaus III.
[illegible]

Amelie Gmür-Harloff
[illegible]
Weimar,
Grunstädterstr. 21.
Konz.-Vertr. H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Sopran. Konzert- und Lieder-
sängerin [illegible]
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran). Gesanglehrerin
Leipzig, Kaiser Wilhelmstr. [illegible] part.

Elisabeth Paleit
Konzertsängerin
(Alt u. Mezzosopran).
Wiesbaden.
Vertr. Eugen Stern, Berlin

Leipzig, den 15. Mai.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 2520), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 33.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Königsfeier im Königlichen Konservatorium (4. Mai). Zu einem musikalisch bedeutungsvollen Ereignis gestaltete sich die Königsfeier im Königlichen Konservatorium. Eine zahlreiche Zuhörerschaft hatte den grossen Saal bis auf den letzten Platz besetzt und folgte mit gespanntem Interesse den Vorträgen. Die Palme des Abends gebührt den Orchesterleistungen unter der schwungvollen Direktion von Meister Hans Sitt. Webers Jubelouverture eröffnete glanzvoll den Konzertabend, schon hier trat die straffe Disciplin und das exakte Zusammenspiel der Eleven zu Tage. Eine Glanzthat war aber die Interpretation der Orchester-Suite von Fr. Lachner. Nur ein Orchester, was allen Ansprüchen vollständig genügt, kann sich an dieses Werk mit Erfolg wagen. Begeisterter Beifall folgte denn auch dieser Nummer. An solistischen Vorträgen war eine grosse Abwechselung geboten, und gebührt auch allen Ausführenden ungeteilte Anerkennung. Herr Bruno Hinze aus Danzig hatte sich gewählt Chopin Prélude (C dur), Prélude (Fis dur) und Scherzo (Cis moll). Am besten gelang dem Spieler die zweite Nummer, recht matt dagegen wirkte das Scherzo, es fehlte dem Spiel der sogenannte „esprit“. Technisch war zwar die Interpretation einwandsfrei, aber die Auffassung verriet noch zu sehr den Anfänger. Vokale Darbietungen waren wieder in überreicher Zahl vorhanden. Zuerst erfreute uns Frl. Johanna Röthig aus Hartha mit drei Liedern, wovon leider die ersten beiden sich sehr undankbar erwiesen. Berlioz, „Auf den Lagunen“, Wagner, „Träume“, Schumann, „Frühlingsnacht“. Die Dame verfügt über ein sehr sympathisches, wohlgeschultes Stimmmaterial, und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Vor allem zu loben sind die tadellose Vokalisation und das tiefe musikalische Ausdrucksvermögen. Zum grössten Bedauern schien Frl. Anna Enfling aus Buffalo ein wenig indisponiert zu sein. Dennoch hinterliess ihr warmbeseelter Vortrag einen tiefen Eindruck. Über die Gesangsweise brauchen wir nichts mehr zu erwähnen, denn schon öfters erschien der Name der jungen Künstlerin in diesen Zeilen. Frl. Enfling hatte sich gewählt Schubert, „An die Musik“, Schumann, „Waldesgespräch“, „Mondnacht“ (was ihr am besten gelang) und „Widmung“. Einen grossen künstlerischen Genuss bot Herr Karl Henke aus London mit dem Vortrag der Fantasia appassionata für Violine von Vieuxtemps. Unterstützt von zuverlässiger, glänzender Technik verbindet der junge Spieler eine Weichheit und Süssigkeit des Tones mit tiefem musikalischen Verständnis und Individualität, so dass er sich die Herzen der Zuhörer im Sturm eroberte. Ausgezeichnet accompagniert wurde er durch Herrn Karl Herrmann aus Mainz, der mit seltenem Geschick allen Intentionen seines Partners bereitwilligst folgte. Auch in musikalischer Hinsicht war die Begleitung tadellos. Die Liedervorträge wurden begleitet von Frl. Vera Sastrabskaya aus Odessa und Herrn Godfrey Kritzler aus New-York, die ihre Aufgabe genugend erfüllten. Lebhafter Beifall zeichnete jeden Vortrag aus, und mit Freuden konnte man die Teilnahme des Publikums an der Entwickelung unseres berühmten Instituts wahrnehmen.

Th. Nestmann

Neues Theater [illegible]

Neues Theater [illegible]

Herrn Krämer übernommen, leider nicht zum Besten der Aufführung. In einzelnen Passagen des Introduktionsständchens, das Herr Krämer übrigens ganz annehmbar, der lyrische Tenor der Braunschweiger Bühne vollendet singt, waren die spröden Tonreihen dem Geräusch eines an einem Lattenzaun vorbeigerissenen Steckens nicht unähnlich. Vollen Ersatz für diese wenig erfreuliche Leistung bot uns Herr Schelper mit seinem jugendfrischen Figaro. Wo findet sich die jugendliche Kraft, welche die enorm schwierige Partie in dieser Vollendung singt und spielt? Das war sprudelnder Humor und Witz, den die Herren Neidl und Ulrici leider vermissen liessen. Der vielseitige Herr Neidel ist in seinem Humor wenig natürlich, obwohl sein Doktor Bartolo eine gute Leistung war und weit annehmbarer als die seines Vorgängers. Das Orchester spielte unter Kapellmeister Porsts Leitung flott und folgte im allgemeinen dem Willkürlichen der Dresdener Patti. J. Molar.

Francesco Tamagno.

Biographische Skizze von Robert West.

Zum erstenmal berührt in diesen Tagen ein Künstler den Boden unseres deutschen Vaterlandes, dessen Name überall weit in europäischen Landen mit Staunen und Bewunderung genannt wird: Francesco Tamagno. Von der französischen Hauptstadt aus, wo er, bis dahin ebenfalls noch unbekannt, unlängst gelegentlich eines längeren Gastspieles der Gegenstand schier unerhörter stürmischer Ovationen eines Elitepublikums gewesen und von dem Präsidenten der Republik selbst durch huldvolle Ansprache und Verleihung der hohen künstlerischen Auszeichnung „les Palmes d'or d'officier de l'instruction publique" geehrt worden war, wandte sich der berühmte Künstler, der auf seinen Gastreisen so ziemlich alle Hauptstädte des Kontinents besucht hat, zum erstenmal nach Deutschland. Die geschäftige Frau Fama weiss zu berichten, dass Tamagno diese Tournee durch Deutschland nur unternommen habe, um aus dem zweifellos reichen Ertrage dieser Kunstfahrt seiner einzigen, von ihm abgöttisch geliebten Tochter Margherita eine prächtige Villa zu kaufen.

Tamagno stammt aus ursprünglich sehr bescheidenen Verhältnissen, er ist das Kind eines armen Ehepaares in Turin, ihres Zeichens Wirtsleute. Die res angustae domi wurden dem heranwachsenden Knaben aber alsbald unerträglich, und er beschloss im Kaufmannsberuf sein Heil zu suchen. In seinem Heimatsorte und auf Reisen erwies sich nunmehr Tamagno als eifriger junger Merkurs, bis der Zufall auch ihn der Kunst in die Arme führte. Im Besitze einer hübschen Stimme, wenn auch ohne jede Notenkenntnis, wurde er eines Tages, als er sich seines kaufmännischen Berufes müde, an einer der Prüfungen der Choristen des Kgl. Theaters beteiligte, ohne weiteres für dieses Institut verpflichtet. Durch einen besonderen Glücksumstand hatte der jugendliche Chorsänger bald darauf Gelegenheit für einen erkrankten Solisten den Bois Rosé in den „Hugenotten" zu übernehmen, durch welche Leistung er alsbald die allgemeine Aufmerksamkeit erregte und infolge dessen sofort zum zweiten Tenor vorrückte. Jetzt begann Tamagno, der damals erst 22 Jahre zählte, auch auf seine musikalische Ausbildung bedacht zu sein. Nach einem vorübergehenden Engagement in Palermo, während dessen der Künstler fleissigen Studien oblag, kam er nach Mailand an das Theater della Scala, gefiel gleich beim ersten Auftreten ausnehmend gut und wurde auf längere Zeit engagiert. Acht Jahre war er in dieser hervorragenden Stellung thätig. Eiserner Fleiss, emsiges Streben und rastlose Energie machten in dieser Zeit aus Tamagno den Künstler, dem heutzutage die ganze musikalische Welt zujubelt, der nicht nur durch das als herrliches Gottesgeschenk von der Natur ihm verliehene phänomenale Organ, sondern nicht minder auch durch seine Kunst, sein gesangliches Können, wie sein hochentwickeltes Darstellungsvermögen die rückhaltlose Bewunderung aller herausfordert. Die Geschichte der bedeutenderen neuitalienischen Opern ist aufs engste mit dem Namen Tamagnos verknüpft, ihre Erfolge sind grösstenteils auch die seinen gewesen. Er creierte den Verdischen

„Othello" in Mailand und verhalf so dem Werke zu schnell wachsender Berühmtheit. Ihm dankt Leoncavallo zum guten Teil den Erfolg seiner „Medici" an der Mailänder Scala im November 1893.

Tamagnos Persönlichkeit ist eine in jeder Hinsicht sympathische. Die Aufregungen und Anstrengungen einer fast 26jährigen Sängerlaufbahn haben dem Künstler nichts geraubt von seinem gesunden, liebenswürdigen Humor, seinem gewinnenden, auf den ersten Blick Vertrauen erweckenden Wesen. Äusserlich in geradezu glänzenden Verhältnissen (wie von glaubhafter Seite versichert wird, besitzt der Künstler ein Privatvermögen von

Francesco Tamagno.

15 Millionen), singt Tamagno dennoch immer aus wahrer Freude an der Kunst, aus einer Art Herzensbedürfnis. Über alles liebt er Verdi, wie überhaupt die Werke seiner grossen Landsleute, Wagner achtet er hoch, singt ihn aber selber nicht in der richtigen Erkenntnis, dass sich eines nicht für alle schicke.

Die Gagen, die der Künstler bezieht, haben für deutsche, besonders für unsere Leipziger Verhältnisse naturgemäss etwas geradezu Abenteuerliches. Hatte er zu Beginn seiner Carrière mit vierteljährlich 200 Lire fürlieb nehmen müssen, so brachten ihm seine Gastspiele späterhin wahre Unsummen ein. So erhielt er einst für eine Serie von fünfzig Vorstellungen den Betrag von rund 750,000 Lire, ein andermal brachte ihm eine einzige Saison das hübsche Sümmchen von einer Million ein. Dass auch die Theater,

an denen Tamagno singt, ihren guten Vorteil davon haben, beweist der Umstand, dass der erste Pariser Gastspielabend des Künstlers als „Othello" der Grossen Oper, laut Bericht des „Matin", über 43000 Francs eintrug. Ein schöner Zug Tamagnos, der uns den Künstler auch menschlich näher bringt und hochschätzen lässt, ist sein grosser Wohlthätigkeitssinn. Zahlreiche arme Kunstgenossen blicken auf ihn mit dankbarem Herzen als auf ihren Wohlthäter. Nach seinen letzten grandiosen Triumphen in Paris veranstaltete Tamagno in der italienischen Botschaft ein Konzert zum Besten der Hilfsbedürftigen seiner, in der französischen Hauptstadt lebenden Landsleute, welches ein reiches finanzielles Resultat erbrachte. Über Tamagnos erstes Auftreten auf deutschem Boden am Stadttheater zu Köln am 3. dieses Monats als „Manrico" in Verdis „Troubadour" haben die Tagesblätter eingehend berichtet, nicht minder über sein zweimaliges Auftreten in Frankfurt, wo er besonders als „Prophet" ungeheure Begeisterung erweckte. Der „Münch. Allgem." wird über diesen Abend aus Frankfurt telegraphiert: Tamagnos Erfolg als Prophet war „ungeheuer". Den ganzen Abend hindurch gab es kolossalen Beifall. Nach der Hymne im dritten Akt brach eine so gewaltige Begeisterungskundgebung aus, dass minutenlang die Vorstellung unterbrochen war und Tamagno schliesslich nach zehnmaligem Hervorruf die ganze Hymne wiederholen musste, in welcher das Publikum die einzig dastehenden Stimmmittel bewundern konnte. Eine Gastspielverlängerung hier konnte Tamagno nicht acceptieren wegen der Münchener Vorstellungen. Tamagno trifft Samstag Abend in München ein, singt Montag den Othello, Mittwoch den Propheten.

Während diese Zeilen im Druck erscheinen, weilt der berühmte Italiener also in der kunstsinnigen bayrischen Residenz, woselbst er die berühmteste seiner Partien, die des „Othello" singt, in welcher Rolle ihn auch unser Bild darstellt. Bei uns wird sich Tamagno als „Manrico" vorstellen. Wir zweifeln nicht, dass auch sein hiesiges Auftreten sich zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges gestalten wird. Hoffentlich lässt unser kunstsinniges Leipziger Publikum nicht die willkommene Gelegenheit vorübergehen, sich diesen gottbegnadeten Sänger, „il principe dei tenori", wie seine begeisterten Landsleute ihn wohl zu nennen pflegen, einmal anzuhören.

Die Rosenthalerin.

Oper von A. Rückauf. Erstmalige Aufführung im Dresdener Hofopernhause am 7. Mai 1897.

Am 7. Mai d. J. gelangte an der Dresdener Hofbühne das Erstlingswerk eines in Wien lebenden Komponisten zum erstenmal zur Aufführung: „Die Rosenthalerin", Oper in drei Akten, Dichtung von Fritz Lemmermayer, Musik von Anton Rückauf.

Die Handlung, welche sich in Nürnberg zu Anfang des 16. Jahrhunderts abspielt, in der Hauptsache eine einfache Liebesgeschichte, vollzieht sich in harmloser Weise, ohne besondere dramatische Steigerung, und ohne aufregende Spannung hervorzurufen. Der erste Akt beginnt mit der Feier des Sebaldusfestes auf dem Herrenmarkt zu Nürnberg. Hierbei sieht der junge Frankfurter Kaufherr Jakobus Heller zum erstenmal die Pflegetochter des berühmten Albrecht Dürer, Marie Rosenthalerin, und fasst sogleich eine lebhafte Zuneigung zu ihr. Der zweite Akt spielt in Dürers Atelier, in welches Heller kommt, um das von ihm früher bei Dürer bestellte Gemälde zu besichtigen. Dieses Gemälde entzückt den Besteller um so mehr, als die Gesichtszüge der Jungfrau Maria denen der Rosenthalerin gleichen. Nachdem Heller der Rosenthalerin seine Liebe gestanden hat, erfährt diese von ihrer Pflegemutter, dass sie eine Tochter der als Büsserin im Annenkloster verstorbenen Emilie Rosenthalerin sei, dass man ihren Vater aber nicht kenne. Die Rosenthalerin geht nun (3. Akt, 1. Abteilung) auf den Friedhof des Annen

klosters, um das Grab ihrer Mutter aufzusuchen. Jakobus Heller, welcher ihr dorthin gefolgt ist, schwört ihr ewige Treue. Das zwischen den Liebenden stehende Hindernis der dunklen Herkunft der Rosenthalerin wird schliesslich (3. Akt, 2. Abteilung) durch einen Gnadenakt des Kaisers Maximilian behoben, welcher die Rosenthalerin feierlich zur Patrizierin erhebt.

Besteht schon äusserlich zwischen diesem Werk und Wagners „Meistersingern" dadurch eine gewisse Ähnlichkeit, dass die Handlung beider Opern in dem alten Nürnberg sich abspielt, sich in beiden ein Stück Nürnberger Volkslebens vor dem Beschauer entrollt, so tritt diese Ähnlichkeit auch in der Handlung dadurch besonders hervor, dass, so wie am Schlusse der „Meistersinger" Hans Sachs als Dichter gefeiert wird, diese Oper am Schlusse in einer Verherrlichung Meister Dürers gipfelt. Liesse sich gegen eine derartige Anlehnung an sich nichts einwenden, so geht doch der Dichter an einigen Stellen in seinem „Nachempfinden" der Wagnerschen Dichtung entschieden etwas zu weit, so z. B. in der Ansprache des Bürgermeister Ebner (S. 24)

Sei ihm zu Gunst
Der deutschen Kunst
(Aus Erz ein Grab gegossen.)

Ebenso erinnert die Ansprache des Kaisers an Dürer zum Schlusse der Oper (S. 79) „Du aber, Nürnbergs Ehrenpreis" sowie der darauf folgende Chor des Volkes „Hoch unser Dürer! Hoch, Meister!" gar zu sehr an das Vorbild.

Im ganzen hält sich die Dichtung auf dem Niveau eines mittelmässigen Librettos, neben einigen poesievollen Stellen finden sich andrerseits manche das ästhetische Gefühl verletzende Ausdrücke. Hierfür nur nur einige Beispiele: S. 45 des Textbuches „intakt" als Reim auf „Katarakt", S. 67 „Friedensport" als Reim auf „Ort". S. 62 bezw. 63 wird das Wort „erfreien" angewendet (— wohl als Analogon des ungleich poetischeren Wortes „ersingen" in den „Meistersingern"), dieses Wort erscheint aus dem Grunde wenig gut gewählt, weil es infolge des ähnlichen Klanges auf den Hörer — welcher vielleicht keinen Text gelesen hat — wie das Wort „erfreuen" — in sächsischer Aussprache — wirken kann, wodurch dann der Sinn gänzlich entstellt wird. Dem Drucker des Textes scheint der Sinn des Wortes „erfrei'n" auch nicht sogleich klar geworden zu sein, denn S. 62 Zeile 4 von unten steht zu lesen: „Lass ab, du kannst ihn nicht ‚erfreu'n'", wofür natürlich auch „erfrei'n" gesetzt werden muss. Im höchsten Grade unpoetisch wirkt es weiter, wenn die Rosenthalerin zu dem um sie werbenden Heller mit offenem Freimut sagt: „Unehelicher Geburt ich bin". Das erinnert doch zu stark an eine protokollarische Vernehmung im Gerichtszimmer! Liess sich denn dafür — ohne natürlich die Deutlichkeit des zum Ausdruck zu Bringenden zu beeinträchtigen — gar kein anderer, einigermassen poetischer Ausdruck finden, etwa: „Wer Vater mir, ich weiss es nicht", oder: „Mein Vater blieb mir unbekannt" oder: „Mein Vater ward mir nie genannt", oder: „Ein Unbekannter war mein Vater"? Ausserdem ist die beanstandete Zeile noch metrisch sehr mangelhaft. Auf S. 72 ist zu lesen: „Mögen tausend Tode droh'n — in mir wallt's von tausend Leben". Der Dichter dieser Zeilen würde sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn er den Hörern der Oper zum näheren Verständnis ein kleines Privatissimum darüber lesen wollte, welche Wirkung die auf den ersten Tod folgenden 999 „Tode" auszuüben vermögen. Jedenfalls hat dem Dichter der Gedanke vorgeschwebt: „tausend feindliche Gewalten" oder etwas Ähnliches. Der dafür gewählte Ausdruck „Tode" stellt sich aber als höchst unglücklich gewählt und als eine sehr unschöne Mehrzahlsform dar und ist nichts weiter als hohle Phrase, welche ein moderner Librettodichter doch lieber vermeiden sollte.

Glücklicher als der Dichter hat der Komponist sein „Meistersinger"-Studium verwertet. Wennschon dem Wagner-Kenner die mancherlei kleinen musikalischen Anspielungen auf die „Meistersinger" — besonders im 1. Akt — nicht entgehen können, so lässt sich dem Komponisten doch keine aufdringliche Anlehnung an die Wagner-Musik zum Vorwurf machen. Hat somit der Komponist eine der den modernen Opernkomponisten am meisten drohenden Klippen glücklich vermieden, so gehört er weiter

auch nicht zu denen, welche in dem thörichten Wahne befangen sind, den unerreichbaren und unvergleichlichen Bayreuther Meister womöglich noch überbieten zu wollen, und solches durch die absurdesten Tonzusammenstellungen sowie durch übertrieben raffinierte Orchestrierung zu erreichen suchen; auch ist er nicht dem Dualismus verfallen, bei welchem Liedform und Wagnerische Recitativ-Form nur durch äusserlichen Kitt verbunden erschienen. Im ganzen folgt Herr Rückauf seinen eigenen Intentionen, er weiss eine auf natürlicher Empfindung beruhende angenehme Melodik mit einer ungesuchten und wohlklingenden Harmonienfolge zu verbinden, und dokumentiert sich darin als ein gut geschulter Musiker von feinem Geschmack, ohne dass es jedoch in seiner Musik zu einem hochdramatischen, leidenschaftlichen Aufschwung käme, welcher die Hörer mit elementarer Kraft hinzureissen im stande wäre. Dass der Komponist eine musikalische Phrase im 1. Akt (S. 6 des Textbuches: Wirt: „Will's meinen ...." *) — bestehend aus der halben Dur-Tonleiter mit dem Accent auf der zweiten Note — für seine eigene Erfindung hält, während dieselbe im Nesslerschen „Trompeter" bereits mit ganz gleichartiger Harmonisierung aufs gründlichste ausgenutzt worden ist, darf man ihm bei seiner im übrigen guten Erfindungsgabe wohl verzeihen. Das von Herrn Rückauf verwendete Orchesterkolorit ist meist zart und duftig, in wohlthuendem Gegensatz zu der in mancher anderen neueren Oper bisweilen ins Ungeheure gesteigerten Überladung der Orchesterbegleitung — und es wird durch geschickte Gruppierung der Instrumente mitunter eine reizvolle Klangwirkung erzielt, so z. B. im 2. Akte durch das Glissando der Harfe, verbunden mit Flötentriller, zur Illustrierung des Schwalbenfluges. Die Singstimmen werden — auch im Gegensatz zu manchen modernen Opern — wirklich als Singstimmen behandelt, d. h. sie werden nicht wie Instrumente verwendet oder als zufällige und nebensächliche Zuthat zum Orchester, sondern sie treten in der ihnen logischerweise in der Oper gebührenden Art hervor. Die musikalische Deklamation ist meist gut getroffen, bis auf einige Kleinigkeiten. So musste z. B. die Zeile „Wie kommt ihr Staub in dieses Friedhofs Raum?" — S. 62) auf dem Worte „dieses" musikalisch betont werden („dieses" nämlich des zum Kloster gehörigen Friedhofes im Gegensatz zu anderen), während der Komponist den musikalischen Nachdruck auf das Wort „Raum" verlegt hat.

Die Ausführung der Oper war eine musterhafte, in allen Teilen gleich vollendete, und verlief unter der alle Mitwirkenden inspirierenden Leitung des genialen Dirigenten Herrn Generalmusikdirektor Hofrath Schuch auf das Glänzendste. Die Oper war mit den besten, hierfür geeigneten Gesangskräften besetzt: Frau Wittich als Rosenthalerin, Frl. v. Chavanne als Gattin Dürers, Herr Anthes als Heller, Herr Erl als Imhof, weiter die Herren Perron (Dürer) und Scheidemantel (Kaiser), beide in sehr wirksamen Masken, des Weiteren noch die Herren Wachter und Hofmüller als Bürgermeister und Wirt. Dass die Königl. Kapelle wiederum Vorzügliches leistete, versteht sich eigentlich von selbst. Die Wirkung der Oper wurde durch eine glänzende Inscenierung erhöht, um welche sich die Herren Regisseur Überhorst, Hoftheatermaler Rink, Herr Elektriker Bähr, sowie der Obermaschinenmeister und der Garderobeinspektor verdient gemacht hatten. Das Werk wurde mit grossem Beifall aufgenommen, und der Komponist konnte nach dem 2. Akte sowie nach den beiden Abtheilungen des 3. Aktes mehrmals mit den Darstellern auf der Bühne erscheinen. Dr. Richard Hering

Fumagalli.

Ein Beitrag zur Geschichte moderner Gesangskunst von George Armin.

Von einer Psychose des augenblicklichen Zustandes der Oper, welcher Name trotz der Riesenarbeit Richard Wagners von der Bildfläche des modernen Theaters immer noch nicht schwinden will, kann man schlechthin nicht reden. Denn den inneren Kern dieses merkwürdigen Genres zu erforschen, scheint bei näherer Einsicht der Verhältnisse ziemlich fruchtlos — unmöglich. Man könnte, um in diesem Wirrsal sich einigermassen zurecht zu finden, an das Schauspiel der deutschen Bühne denken, wo wir mit Ausnahme Shakespeares fast nur Produkte deutscher Dichter und Dichterlinge zu hören und sehen bekommen. Aber diese, wenn auch lose Einheitlichkeit fehlt vollständig in der „deutschen Oper" und mit ihr in der deutschen Gesangskunst. Nirgends finden wir mehr Liederlichkeit, Phlegma, Unwissenheit und Blödsinn — letzteren in der gefälligsten Form — als gerade in der „Oper", keinem Künstler der Erde wird in der universalen Beherrschung nationaler Eigentümlichkeiten so viel Unmögliches zu lösen gegeben wie dem deutschen. Und diese Eigentümlichkeiten sind, ganz abgesehen von dem psychologischen Gesangsausdruck, technisch von einer nicht zu unterschätzenden Schwierigkeit, so dass meist deshalb schon ein Sichten und vernunftgemässes Ordnen der einzelnen Stoffe zu einer Notwendigkeit führen muss. Freilich Wagner! Man hat Grund genug, ein Buch zu schreiben mit dem Titel „Wagner als Erzieher", und dieses wäre weit lohnender, nützlicher und perspektivgebender, als es der langsam verblassende „Rembrandt als Erzieher" will. Unsere moderne Oper lebt von einer erstaunlichen Naivität des Publikums, das sich behäbig nach genossenem Abendbrot oder saurem, aber sicherlich reichem Tageslohn in den Logenstuhl wirft und den Kapellmeister bittet, schöne Musik zu machen. Von einer sittlichen Erziehung der Oper zu reden, wie es der grosse Richard immer und immer wieder verlangt, ist in vieler Augen eine lächerliche Forderung. Aber die Schuld ist nicht allein in der Unduldsamkeit und in dem Phlegma des Publikums zu suchen, wie denn zu dieser Komödie immer zwei gehören müssen — die Zerfahrenheit und die Dekadence vermehrt wissend und unwissend der deutsche Sänger.

Von allen Zweigen der Kunst kann sich ein gesunder, fein empfindender Geist ein Bild machen, überall vermag er Gesetze zu erblicken, nach denen eine Entwicklung vor sich gehen muss — nur in der Kunst des Sängers scheint Zufall, Gesetzlosigkeit zu herrschen, nur bei ihm stossen wir auf eine vollständige Kenntnislosigkeit seines Weges. Und so zahlreich und verschieden oft der Menschen Meinungen sind, so widersprechend, im endlosen Hader sich zerreend gestaltet sich das eigentümliche Volk der Sänger. Eine Norm ist nirgends zu finden, weder in dem Empfinden des Stoffes noch in der Beherrschung desselben. Die ebensogrossen Meinungsverschiedenheiten der einzelnen Gesangschulen, die sich redlich und unredlich bemühen, Gesetze für die Gesangskunst festzustellen und in ihren „Methoden" fast alle eine päpstliche Sprache reden, könnte man als Quelle obiger Zustände angeben, wenn es nicht Sängerindividualitäten gäbe, die, ohne auch je die Schwelle einer Gesangschule betreten zu haben, reich, gross und als „berühmt" dastehen. Der Zufall, das Glück hat sie gebildet, nicht Menschenhand, nicht eherne Gesetze der Kunst. Und sie lachen über das Urteil der anderen, ohne zu ahnen, dass der menschliche Geist in seiner Gier nach Wissen nicht ruhen wird, auch hier Gesetze zu suchen. Wird es je solche geben? Denn der Laie sei versichert, dass bis jetzt solche nicht existieren, d. h. die Existenz derselben bei modernen Sängern nicht zu finden ist. Was uns an ihnen schön, überzeugend erscheint, ist auf der einen Seite ihre Individualität, auf der anderen Seite der nationale Charakter, den wir in ihrem Tone zu vernehmen glauben.

Niemals aber ist es Bewusstsein, was sie uns allabendlich vormachen. Sie vermögen es nicht, ihre Kunst so zu vererben, dass die Erben unter ganz bewussten Regeln gleichen Rang und Ruhm einnehmen wie sie, sie vermögen es nicht, auch nur einem Stil so gerecht zu werden, dass man sie als Repräsentanten dieses Stils bezeichnen dürfte. Ihre schein-

bare Kunst ist ein glückliches Zusammentreffen glücklicher Eigenschaften, aber niemals ein Produkt ungeheuren Fleisses, stufenweiser Entwicklung und allseitiger Bildung. Ein einziger Katarrh kann ihre Existenz über Nacht zerstören, indem sie nicht gelernt haben, ihren technischen Apparat, d. h. ihre Kehle, so zu handhaben, wie z. B. der Violinist seinen Bogen und seine Hand. Man könnte getrost, sagt schon vor 40 Jahren Prof. Friedrich Schmitt, eine Prämie aussetzen für den Sänger, welcher tadellos eine chromatische Tonleiter auf und ab perlen lassen kann. Was sich aus dem Spiel dieser Kräfte emporringt und was — in unseren jetzigen schweren Zeiten — mit kaum fasslichen Gagen bezahlt wird, ist nicht erworben — nicht einmal durch Talent. Ein Droschkenkutscher springt vom Bock, steigt nach den notdürftigsten Studien in Musik und Mimik auf die Bühne und ist in vieler Augen ein unbezahlbares Monstrum. Dieses hat den Geist der Komposition wiederzugeben, hat das Volk zu veredlen — die Kunst ist ohne ihn nicht denkbar.

Aber nicht genug, dass wir solche Zustände als etwas Selbstverständliches hinstellen, nein, wir finden es noch natürlicher, wenn wir dieser kunterbunten Komödie durch eine Abwechslung, wie durch das Auftreten italienischer Sänger, die unter deutschsingenden Sängern in ihrer Muttersprache spielen und intensiven Beifall und beispiellose Honorare in Deutschland erringen, noch einen verzerrteren Ausdruck geben. Das Wort Italien hat für die Gesangeskunst eine eigentümliche Bedeutung. Italien, welches Land uns die grössten Maler und Musiker geschenkt, ist auch die Wiege einer scheinbar längst gestorbenen Sangeskunst. Soweit man, was die Tonbildungskunst anbetrifft, den historischen Argumenten Glauben schenken darf, hatten es diese „Altitaliener" verstanden, der menschlichen Stimme eine kaum fassbare Leichtigkeit und schimmernden Glanz abzulocken. Es würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten, wollte ich hier das thatsächlich Übersinnliche, wie es nur noch einmal der Platoniker in der Gesangskunst, Nehrlich, uns zum Bewusstsein bringen wollte, nachweisen und auch hier als Quelle dieser Kunst die Religion, das Christentum bezeichnen. Wie weit sich nun dieser Zweig der Kunst entwickelt hat, ist so ohne weiteres nicht zu sagen, da jene „Altitaliener" um so grösser und wunderbarer erschienen, als den damaligen Deutschen der Gesang als eine Kunst überhaupt nicht bekannt war. Jedenfalls muss aber eins angenommen werden, dass die Italiener vor mehr als hundert Jahren eine Blütezeit im Gesang gehabt, die so unendlich reich war, dass ihr Duft bis in die Neuzeit zu strahlen scheint. Und solange ihre Gesangskunst dem Zwecke der Religion diente, war jeder Gesangsmeister selber ein bedeutender Kirchensänger. Erst als die weltliche Musik ins Leben trat und mit dem Namen „Oper" die musica sacra zu verdrängen suchte, hörte mit einem Schlage, die Kunst als traditionelle Gesangeskunst auf, indem die Bühnensänger wenig Zeit und auch wenig Lust fanden, sich auch der mühsamen Pädagogik hinzugeben und für sichere Erben zu sorgen. Aber nicht allein diesen ungeheuren Verlust brachte die Oper, auch die Seele der Musik, die reiche Innerlichkeit einer keuschen Welt ging allmählich unter. An Stelle der Demut und Hingabe trat Arroganz und Selbstsucht, statt gesetzmässiger Malerei im Gesange blendende Schreierei, kurz, Äusserlichkeiten auf Äusserlichkeiten folgten, das Komödientum mit seiner Effekthaschereien und das kaum fassbare Zerrbild der Kastratenperiode spielten die erste Geige. Es ist ein trostloses Bild, was sich hier dem Forscher entrollt, und ein teleologisches Gemüt könnte von einem Sündenfall in der Gesangskunst sprechen. Bis auf den heutigen Tag hat sich Italien noch nicht von dieser Misswirtschaft zu erholen vermocht. Ihre Sänger haben heute auch nicht den geringsten Anspruch, als Muster irgend eines Stils oder einer Epoche hingestellt zu werden.

Ja, wir können, was Vornehmheit und Adel im Gesangsausdruck anbelangt, keck behaupten, dass in diesem freien Spiel der Kräfte, wo auch der Neuitaliener unbewusst arbeitet, der deutsche Sänger dem Italiener weit überlegen ist. Und dieses ist es, wie wir sogleich an einem praktischen Beispiel zu zeigen haben, was uns zu der Hoffnung berechtigt, dass es dem Deutschen vorbehalten bleiben wird, noch als Mustersänger für alle Zeiten zu gelten. Hierzu bedarf es nur erst der kühlen Besinnung — die edle Begeisterung trägt er in dem Busen, und schon jetzt ist alles, was er singt, von dem Willen durchdrungen, es schön, tief, überzeugend und vor allem wahr zu gestalten. Tritt erst

die bewusste Arbeit des Vokalapparates hinzu, was dem Denkervolk gelingen wird und, nach den ersten Keimen zu urteilen, auch gelingen muss, so haben wir, analog dem Vorgange der Musik, das Erbe einer längst dahingeschwundenen glänzenden Epoche der Gesangskunst angetreten. Dieser Sänger, wir können ihn Zukunftssänger nennen, wird durch den Adel seines Tones das Publikum so verwöhnen, dass letzteres in ostentativster Form den italienischen, überhaupt fremdländischen Eindringling mit seinen flachen, tremolierenden Phrasen und seinem abschreckenden „Naturalismus" ablehnt. Denn was berechtigt eine Bellincioni, Prevosti, einen d'Andrade, Fumagalli usw. dazu, an unseren vornehmsten Bühnen die Ungeheuerlichkeit zu begehen, in ihrer Muttersprache, die doch nur von einer verschwindend kleinen Zuhörerzahl verstanden wird, mit der raffiniertesten, bis ins Delirium gesteigerten Ausdrucksform zu singen und zu spielen? Diese Leute bieten uns ausser ihrem rohen Talent so wenig von wahrer Kunst, dass wir über die Langmütigkeit der Deutschen einmal wieder erstaunt sein müssen. Nur dann hat das Erscheinen eines fremdländischen Künstlers Berechtigung und Sinn, wenn durch eine grandiose, nur einmal im Leben anzutreffende Sängerindividualität niegehörtes sich offenbart, wenn sich der Gesang in seiner idealsten Form über Nationalität emporschwingt und uns wie ein Odem des Schöpfers anweht. Einen Roger und Ravelli konnte man verstehen, selbst wenn sie statt ihrer Muttersprache das nichtssagendste deutsche Wort oder nur eine Silbe gesungen hätten. Aber was vermag ein d'Andrade, ein Fumagalli zu bieten? Ich wähle den letzteren — nicht als ob er besser oder schlechter als seine Landsleute wäre — er besitzt dasselbe rohe Talent, denselben kunstzerstörenden Einfluss wie diese. Sein Geschmack ist kein Geschmack, seine Kunst keine Kunst, es müsste denn sein, dass man „Naturalismus" als Kunst bezeichnet.

Schon die Wahl des Werkes — und wir wissen, was wir zu erwarten haben. Rigoletto! Diese entsetzliche Kolportagegeschichte Victor Hugos, wo die Menschen geschlachtet werden wie kleine Kinder! Roheiten über Roheiten, ein spannender Kriminalartikel, den Verdi bedauerlicherweise noch hie und da — oft unbekümmert um das Sujet — mit süssen Tönen auszustaffieren wusste! Aber das ist Nebensache. Hier häuft sich Kontrast auf Kontrast, Schrecken auf Schrecken. Rigoletto beherrscht immer die Bühne, sein Erscheinen ist das Interessanteste an dieser Komödie, und er hat, wenn er zu „spielen" versteht, immer das Publikum auf seiner Seite. Ein echter Künstler sucht die Schwächen des Komponisten zu umgehen, Fumagalli zerrt sie durch die Zähne und kann nicht grell genug malen. Dabei dieses Brüllen! So können sich die Zeiten ändern, dass man jetzt schon das Italienischsingen als ein warnendes Beispiel hinstellen muss. Wenn es nach Lessing Kunstgesetze giebt, nach denen das echte Kunstwerk nicht allein die Phantasie anregt, sondern auch bildet, und wenn wir diese Gesetze auf die Gesangeskunst erweitern, so können wir bei unseren jetzigen Italienern und vor allem bei Fumagalli beobachten, wie ihr Singsang weder auf das menschliche Gemüt erschütternd eingreift, noch jenen Nachklang hinterlässt, der uns zum Sinnen, zu einer schweifenden Phantasie zwingt. Das aber ist das Eigentümliche und zugleich Schmerzliche, dass mit der künstlerischen Produktion des Tones, die einem ganz bestimmten Gesetz unterworfen ist, die Erinnerung meist mit dem Aufhören des Klanges zusammenfällt und der Sänger dem Maler gleicht, der in der Geschwindigkeit ein Bild mit originellen Konturen und lachenden Perspektiven entwirft und es, kaum der Betrachtung preisgegeben, wieder zerstört. Wir geniessen nur den ach so flüchtigen Augenblick, und deshalb verlangen wir, dass uns in diesem Augenblick der Künstler in seiner ganzen Kraft und Schönheit entgegentritt. Fumagalli kennt nichts von Schönheit — seine Stimme entbehrt jeden Reizes, ihr dumpfer, heiserer Klang lässt auf rohe Kräfte schliessen, die sinnlos walten — und da kann sich kein Gebild gestalten, wie Schiller sagt. Horcht man dieser heiseren Stimme näher hin, ist es, als ob jemand in einen Sack ruft. Dabei dieses Tremolieren, dass man weder schlanke Tonreihen, noch Triller, Portamenti und Fiorituren zu hören bekommt. Das Wiener Volk und alle jene, die das Tremolo für Geschmacksache halten, scheinen nicht zu wissen, dass Tremolo gegen das Gesetz des natürlichen Tones verstösst. Eine gesunde Stimme quillt, aber sie flackert nicht hin und her, sodass nicht ein einziger Ton klar zu leuchten vermag. Und die Kraft? Nun, Kraft ohne Anmut und Schönheit ist Brutalität,

und wahrhaft brutal und sinnlos scheint es zu klingen, wenn Fumagalli wie ein Orkan zu rasen beginnt. Und das Lachhafteste ist, dass dieser Kraft ein Ohnmachtsgefühl anhaftet, indem der Sänger weit ausholt, als ob er Berge türmen wolle, und statt dessen kleine Kieselsteine von sich stösst. Dieses erinnert mich immer an jenen Scheinherkules, der auf der Messe vor den Leuten ein Gewichtsstück „von 500 kg“ hochheben will und so aus der Rolle fällt, dass er mit wirklicher Kraft jene Papiergewichte hochschwingt und sie zu seinem eigenen Entsetzen in die Luft fliegen lässt.

Was die Technik der Gesangskunst anbelangt, ist diese bei all den Italienern auf deutschen Bühnen weit unter die Mittelmässigkeit zu stellen. Weshalb sie dennoch so „gefeiert“ werden, scheint darin gesucht werden zu müssen, dass einesteils unser Publikum, mit ihm die Oper, noch immer nicht auf die von Wagner verlangte Höhe sich emporzuraffen vermocht hat, anderenteils jene Italiener insofern geborene Bühnenkünstler sind, als sie den Geist der Zeit und zwar unserer jetzigen Dekadencezeit erwittert und durch ihr Temperament wie ihre Routine auf Augenblicke unsere Nerven zu erregen vermögen. Hierbei offenbart sich dann manch kühner Zug, manch interessante Gestikulation und überraschende Mimik, so dass man eigentlich die einfältige Verwertung dieser Vorzüge in einer verfehlten Kunstauffassung beklagen müsste, ja, es ist nicht ausgeschlossen, dass diese Leute, falls sie jene ernste und strenge Schule einer verschwundenen Epoche durchgekostet, grosse Künstler — in Italien oder in italienischen Opern deutscher Bühnen geworden. So aber sind sie von der Gier nach Ruhm, Beifallssucht und Geld erfasst und unterscheiden sich in nichts von den meisten jetztlebenden deutschen Sängern. Denn auf diese wie jene passt der köstliche Vers Heines:

> „Gieb Ihnen den Titel von Excellenzen
> Und knickere nicht mit Reverenzen
> Die Sänger, im Himmel wie auf Erden,
> Sie wollen alle geschmeichelt werden.“

Der Wanderer als Hauptheld des „Siegfried“.

Ein Beitrag zur Prüfung der Bayreuther Weisheit. Von Moritz Wirth.

(Schluss.)

Und nun entwickelt sich ein Auftritt, für den ich versucht bin, noch ein viel grösseres Seelenkennertum und Dichtervermögen vorauszusetzen, als jemals die, wenn auch noch so wundervollen Paradestücke des landläufigen Wagnerhallohs, 1. Aufzug der „Walküre“ und Abschied, Siegfried unter der Linde und auf dem Brünnhildensteine u. a. m. beansprucht haben. Wotan fasst jetzt denjenigen noch näher ins Auge, der ihm die richtige Antwort auf seine Schicksalsfrage gegeben hat und liefert uns damit noch eine zweite Rechenprobe für die Richtigkeit unserer Darstellung. Ein durch Siegfrieds Antwort zurückgeworfener, von seiner künftigen Erfüllung abgeschnittener Wille Wotans hätte sich in sich zurückgekrümmt, aber der berichtigte Irrtum fühlt sich zu dem hingezogen, der ihm die bessere Erkenntnis geschenkt hat. Denn wie alles Wissen nach Vereinheitlichung strebt, so vereinheitlicht es auch die willensfrei Wissenden und wissen Wollenden. (Vergl. die Begriffsbestimmung der Freundschaft in meiner Schrift König Marke, 1882, S. 7.)

Und was lässt uns Wotan da hören? Etwa jetzt wenigstens ein Jedermannsvaterfreudenmotivchen über den Tausendsassa vor ihm, dessen „schlank' und selbstiges“ Wesen doch nur die allerfeinste Schmeichelei für ihn ist? Jetzt endlich ist es beinahe so, wie Herr v. Wolzogen meint, und doch um den ganzen Abgrund der bisher durchlebten Tragödie tiefer. Als jenes mit den Worten „dort seh' ich Siegfried nah'n“ beginnende reine, nur aufnehmende Schauen zu Ende ist und Wotans Herz dem empfangenen Bilde

mit einem eigenen Tone entgegnet, da ist es das Wälsungenmotiv, das wir hören. Die Wälsungen, das Liebste, was ihm lebte, und doch auch die Erinnerung seines grausamsten Unrechtes, seines brennenden Schmerzes, seine noch immer fliessende Wunde! So verliert er sich denn mit seinem Überwinder, dem anderen, der nun doch noch seiner Wälsungen geliebte Züge trägt, in ein Gespräch, das wirklich keinen anderen Zweck hat, als dem echt menschlichsten und allgemein menschlichsten Liebesbedürfnisse zu dienen. Jetzt zum erstenmale sind wir den „ewig gespreizten Wotan" los, wie ein Gegner ihn einmal nennt, und wie, bei nur geringem Herabsinken der Auffassung oder der Darstellung, dieses unablässige Weltumspannen, Planen und den Schwerpunkt ausser sich Werfen sehr leicht erscheinen kann. Was sich hier vollzieht, ist die Übergabe der Weltherrschaft an den anderen, und damit zugleich die Aussöhnung mit den Wälsungen. Und sie vollzieht sich nicht im üppigen Rausche der Rührung, wie sich's Wotan vielleicht schön ausgemalt hatte, sondern in einer grossen Stille, in der die Macht der Gottheit sich nicht minder offenbart, als in dem gewaltigsten Sturme, und leise und unverhofft, wie die Stunde des Glückes den Sterblichen erscheint.

Während so Wotan sich dem Genusse des Augenblicks überlässt, ist es Siegfried, der die Handlung weiter führt, indem er in seiner Waldursprünglichkeit Wotan endlich sogar aufs allerpersönlichste zu nahe tritt. Hier zeigt sich's denn, dass wir recht gehört hatten, als wir in der Verkündigung an Erda noch einen verlorenen Seufzer seines sich sträubenden Ichs zu vernehmen vermeinten. Den fortgesetzten Ungebührlichkeiten Siegfrieds gegenüber wallt dieser letzte Kern seines Selbst im Motive des Unwillens, dem gemilderten Zornmotiv, auf; er empört sich weiter, als es nun wirklich zur Aufgebung der Herrschaft kommen soll. Auch für Wotan ist, wie so vielfach besonders in Ver- und Beerbungsfragen, versprechen leichter gewesen, als halten. Doch dürfen wir nicht übersehen, dass dieser Unmut auch noch dem Zwange, Siegfried von Brünnhilde abwehren zu müssen und der liebevollen Sorge um diesen, der sich in die Flammen stürzen will, mit anzurechnen ist. Gleichwohl fällt endlich der entscheidende Schlag. Mit ihm hat das Schicksal die Wälsungentragödie auch noch in aller Form, von der Wotan nichts mehr zurücknehmen kann, zu Ende geführt.

Mit Wotans „Zieh hin" (a)*) beginnt der letzte Verzicht, der ihm noch möglich ist, der auf die eigene Persönlichkeit, aber noch mit einem Anklange an den Zwang, dem er sich dabei doch auch hat fügen müssen. Diese Worte müssen wie mit völlig zusammensinkender Brust, der auch die letzte Spannkraft entschwindet, gesprochen werden. Diese Bedeutung der grossen Terz lehrt uns Sebastian Bach, der in der „Matthäuspassion" Jesus zum erstenmal in der kleinen Terz (b) bitten lässt: „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir", das zweite Mal, wo die Mutlosigkeit grösser geworden ist, in der grossen Terz (c). Dasselbe Intervall kehrt endlich in dem darauffolgenden Sopransolo wieder (d) „So ist" usw. — Einen anderen Gedanken Wotans lehrt uns das Nornenmotiv im Orchester: das von ihm kürzlich gefundene, nunmehr aber in seiner ganzen Schwere erkannte Weltgesetz, dass alles nach seiner Art und an ihr nichts zu ändern sei. Er sagt es jetzt als seine tiefste Erkenntnis sich selber vor.

Und doch wäre die Rettung so leicht möglich gewesen. Zweimal fragt Siegfried ausdrücklich nach dem Weg zur schlafenden Frau. Würde er diese Auskunft nicht ganz gern mit dem Ringe bezahlt haben? Es wäre wenigstens zu versuchen gewesen. Hatte doch Wotan das Paar ohnehin für einander bestimmt. Aber Wotan, der Held, der in Siegfried von Anfang an nur den Helden sah und den Wert des Ringes einst zu schätzen gewusst hat, begreift wohl, wie man ihn für ein Schwert hingeben könnte, und hatte darauf seinen Plan gebaut, aber auch für die Liebe? Dazu hat sie ihm stets viel zu leicht gewogen. So vollendet sich sein Schicksal aus seinem Innern, „nach seiner Art", nicht

*) a. b. c. d.

Zieh' hin Mein Vater Mein Vater So ist mein Je - sus nun ge - fangen

anders wie das Schicksal der früheren Besitzer und Erstreber des Ringes, Alberichs, Fasolts, Fafners, Mimes.

Wie Wotan heimkehrt, den Weltekel im Herzen, erzählt uns Waltraute. Seine Erkenntnis, dass dieser Welt durch nichts zu helfen sei, als nur durch das Ende, ist nunmehr vollkommen. Das lehrten uns schon die Götterdämmerungsharmonien, als er vor Siegfried wich, das zeigt uns die Thatsache, dass er keinen, auch noch so verlockenden Versuch mehr macht, einzugreifen. „Gäbe den Ring sie wieder zurück“, ist sein Gedanke, nicht seine Botschaft an Brünnhilde. Und als Waltraute eigenmächtig den Gedanken zur That werden lassen wollte, zeigte sich's, dass Wotan recht hatte, nichts mehr zu wollen.

So harrt er denn mit freiwilligem Verzicht auf Holdas lebenspendende Äpfel, bis durch den eigenen Gang der Dinge ohne sein Zuthun, sein letztes noch übriges, sein allerältestes Unrecht, der Raub des Rheingoldes, durch Zurückgabe an die Eignerinnen gesühnt sein wird. Es ist seine Busse, mit ansehen zu müssen, dass das Schicksal seinen Weg zu diesem Ziele nur durch die Vernichtung seiner liebsten, der Erda verkündeten Wünsche nimmt. Siegfried und Brünnhilde finden und vereinigen sich zwar, aber sie führen nicht das Reich des Optimismus herauf, weil sie den Ring dem Rheine nicht rechtzeitig zurückgaben und darum auch der Fluch nicht eher schweigt, als mit der Vernichtung der ewig Jungen.

So auszuharren ist Wotans letztes Heldentum, das jetzt, jedes Zwanges entledigt, ganz nur auf seinem eigensten Entschlusse und dem in vollster Reinheit ihm zurückgekehrten Willen zum Rechte beruht. Darum muss dem grossen Verbrecher und Büsser auch sein Recht werden. Als die Raben endlich Brünnhildes ersehnte Botschaft bringen, muss sich der Himmel öffnen. Inmitten der Götter und Helden muss Wotans übermenschliches Bild herniederschauen, mit dicken Lasten schneeweissen Haares — dem Schnee des Endes — um Haupt und Antlitz. Er muss es sehen, wie unten die Rheintöchter jubelnd mit dem wiedergewonnenen Ringe spielen.*)

Die letzten Augenblicke Wotans hat uns Brünnhilde vorahnend geschildert. In weiter Ferne Schuld und Fluch, das Rheingold und ein letzter Schimmer der Entzückungen Walhalls, und das alles nur eine Jagd in Angst und Not: das ist der Ertrag, auf den er im Motiv des glücklichen Spielers zurückschaut, das ihm zum erstenmale zur Burgbegrüssung ertönte. „Ruhe, ruhe, du Gott!“ So hat der wilde Wager das Spiel des Lebens gewonnen.

Da scheinen Flammen in dem Himmelssaale aufzuschlagen und den Gott und seine Götter zu verschlingen. Es geschieht, was die Norn vorausgesagt hat. In dem Motive Siegfrieds, seines Überwinders, taucht Wotan des Speeres Splitter Loge in die Brust. Der Gott und der andere fliessen so ineinander, über sie Loge, der nun, als freigewordenes Weltfeuer — die drohend rote Wolke aus dem „Rheingold“ (Entdeckung des Rheingoldes,

*) Aus dem hier angeführten Grunde, der mir mit zwingender Logik für das letzte Erscheinen Wotans zu sprechen scheint, vermag ich mich dem in diesen Blättern wiederholt befürworteten Vorschlage v. Wolzogens (Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel, 3. Aufl. 1877, S. 41, und ebenso in den Erläuterungen zu Richard Wagners Nibelungendrama, 4. Aufl. 1876, S. 40) nicht anzuschliessen, obwohl diese Befürwortung die Namen der Herren Sonne („Red. K.“, II, S. 1329) und West (III, S. 806) trägt. Wenn noch bei offenem Vorhange der glühende Nordlichtschein allmählich erloschen und „völlig tiefe Nacht“ hereinbrechen soll, dann musste die Verbrennung Walhalls mit fabelhafter Schnelligkeit vor sich gegangen sein. Oder etwa gar schon der ganzen Welt? Denn warum „völlig tiefe Nacht“? Und auf welche Weise wäre es mit der Welt zu Ende gegangen, da die helle Lohe niemals die Bühne ganz eingenommen hat? Was hat sich Herr v. Wolzogen bei seinen Anordnungen überall gedacht? — Besser wäre dann doch noch Wagners eigne Vorschrift einer nordlichtähnlichen, „immer weiter und stärker“ sich verbreitenden Glut, deren Entwicklung der Vorhang abschneidet. So in der Dichtung. In der Partitur ist an seine Stelle das Bild der Götterversammlung, wie Waltraute sie schildert, getreten, mit demselben bühnentechnischen Rechte, mit dem Wagner das anfängliche blosse Erglühen des Venusberges und der Wartburg am Schlusse des „Tannhäusers“ durch das wirkliche Erscheinen der Venus mit ihrem Gefolge und der toten Elisabeth ersetzt hat (Ges. Schriften, V, S. 180 f.). Dass das Schlussbild der „Götterdämmerung“ bisher noch nirgends recht gelungen ist, beweist nur, dass man noch nicht recht über dasselbe nachgedacht hat, am allerwenigsten natürlich in Bayreuth, wo die etwa halbmannshohen Götterpuppen in die grellsten Farben, die etwa ein bayrischer Viehmarktsgeschmack beliebt hätte, gekleidet waren ohne jede Abtönung durch die Ferne. Die Kranichschen Schwimmmaschinen und die Entdeckung der wahren Dekorationen des Rheingolds beweisen aber doch wohl, was auf diesem Gebiete für Wagner noch geleistet werden kann, trotz Bayreuth.

S. 147, 154) an die Vernichtung des Alls und seine eigene geht. In dem Des dur-Akkord, in dem Wotan zur Ruhe sinkt, mit dem das Weltgedicht schliesst, begrüssen wir den ersten Streifen des heraufziehenden Nirwanas, Nirwana, das nichts sein wird, als ein ewig ungestörter, ewig gleich bewusster, ewig seliger Des dur-Akkord.

Litterarischer Teil.

Der Biberpelz, sein Unterfutter und einiges andere.

Litterarisches Essay von Ernst Fleischhauer.

Das Schöne ist schwer

Dieser Tage hatte ich Gelegenheit, im Dresdener Residenztheater einer Aufführung von Hauptmanns „Biberpelz" beizuwohnen. Es war mir höchst interessant, dem auch in Leipzig vor Jahresfrist in der Litterarischen Gesellschaft aufgeführten Werke des schlesischen Dichters hier wieder zu begegnen.

Ich bin bis jetzt erst ein einziges Mal an meiner Empfindung, dass Hauptmanns Schaffen eine im gröbsten Äusseren wie im tiefsten Inneren durchaus unästhetische Kunst ist, irre geworden in seinem „Hannele" Hier schlägt ein warmes Herz für eine rührende Vertreterin der Mühseligen und Beladenen, und die Rohheit des Armenhauses bildet eine wirksam kontrastierende Folie zu den einzelnen sympathischen Zügen der Dichtung. Freilich opponiere ich auch hier gegen das Allzuviel von Rohheit, welches man an der Wende unseres Jahrhunderts in der Mehrzahl aller künstlerischen Schöpfungen mit in den Kauf nehmen muss, aber es ist wenigstens etwas von dem da, was eine Kunst wirklich zur Kunst macht das Edle.

Das Gepräge aller übrigen bisherigen Hauptmannschen Werke ist unedel, und es sind vorläufig noch keine Anzeichen dafür vorhanden, dass der talentvolle Charakteristiker einmal Menschen und Umstände zu einer sinnvollen Fabel vereinigt, die unserem Fühlen oder Denken den Weg zum Edlen weist. Der Adel wahrer, hoher Kunst weckt einen Widerhall in unserer Brust, dessen Zauber wir uns freudig hingeben. Das Gute in der Gestalt des Schönen wirkt unmittelbar auf Herz und Sinn

Wer weniger verlangt von der Kunst, der werde sich wenigstens dessen bewusst, dass er auf recht bescheidenem Fusse lebt und verlange nicht, dass diejenigen in das Lob seiner dürftigen Kost mit einstimmen, denen die Kunst eine Priesterin des Edlen ist.

Im „Biberpelz" erleben wir einen Triumph pöbelhafter Gemeinheit, ermöglicht dadurch, dass ein wichtiges Amt in die Hände einer grauenhaften Karikatur gelegt ist. Wenn solche Zustände wirklich vorkommen, so wird der betreffende Schafskopf baldmöglichst durch einen geeigneteren Beamten ersetzt werden. Auf alle Fälle ist es ein frevelhaftes Spiel mit hohen Gütern, die Obrigkeit vier Akte hindurch an der Hand der Dummheiten eines junkerhaften Simpels ins Lächerliche gezogen zu sehen. Hieran und an dem plumpen Siege der Diebin, welche ihre eigene Sphäre durch Grobheit tyrannisiert und die sogenannten höheren Stände incl. Obrigkeit an der Nase herumführt, können nur Leute ernsthaft Gefallen finden, bei denen in Sachen der Kunst Schmalhans Küchenmeister ist.

Diese Dichtung hat einen Stich ins Gemeine und Unedle, und es ist tief beschämend, dass sich Leute gefunden haben, welche durch den „Biberpelz" und die „Versunkene Glocke" an Shakespeares Komödien und Märchendichtung gemahnt wurden.

Ebensowenig wie die Mutter Wolff eine edle Atmosphäre um sich verbreitet, atmen wir beim Glockengiesser Heinrich eine reine Luft. Weder im Thal noch auf der Höhe

gelingt es ihm, an die besseren Instinkte des Publikums zu appellieren. Er ist ein mehr oder weniger bezauberter Schwächling, der uns trotz aller Tiraden nicht die Meinung beibringt, dass er eine Weltanschauung habe, der schliesslich elend zu Grunde geht, ohne jemals ernstlich mit sich selbst gerungen und unsere innige Teilnahme erweckt zu haben. Armer Goethe! Einigen Siebengescheiten kam es ganz faustisch vor, und es ist zu bedauern, dass man ihnen wegen Beschimpfung des Andenkens Verstorbener nicht beikommen kann.

Es liegt mir fern zu leugnen, dass Hauptmanns Stücke sämtlich ein reichliches Mass von pulsierendem Leben in sich haben, aber wir suchen vergeblich nach dem ästhetischen Plan, dessen ein wirkliches Kunstwerk nie entraten kann. Das Publikum ohne Verständnis für Gehalt und grosse Linien lässt sich das ruhig gefallen.

Freilich, es sind dieselben Menschen, die, um ihr Bild festzuhalten, sich dem Photographen anvertrauen und den Porträtmaler vermeiden, die Musik machen und keine Melodien nötig haben, die alle Künste treiben und ohne das Schöne auskommen.

Insofern ist die Kunst der Gegenwart ein vollkommenes, harmonisches Spiegelbild unserer Zeit, und der Erfolg der Hauptmannschen Poesie wird verständlich. Angebot und Nachfrage decken sich.

Freilich, — das Schöne ist schwer. Die Aufführung selbst bot in jeder Beziehung Rühmenswertes.

Die Heldin des Stückes, die Mutter Wolff, wurde von der auch in Leipzig wohlbekannten Gerda Hermany-Benedix gegeben und war bei dieser in recht guten Händen. Ganz vortrefflich war die Wiedergabe des Amtsvorstehers von Wehrhahn, der von Dr. Philipp Manning gespielt wurde. Nachdem es nun einmal beinahe Mode geworden ist, dass uns die Sänger auf dem Konzertprogramm im Schmucke ihrer Doktorwürde entgegentreten, wollen wir es Herrn Manning nicht allzusehr verübeln, dass er sein Epitheton ornans mit auf den Zettel setzt. Sein Wehrhahn war jedenfalls eine sehr tüchtige Leistung und verdient uneingeschränktes Lob. Eine ausgezeichnete Charge bot Herr Karl Treptow mit seinem Schiffer Wolff, ebenso Herr Weise als Amtsdiener Mitteldorf. Gut war der Rentier Krüger des Herrn Karl Friese und leidlich der Wulkow des Herrn Ignatz Janda. Den übrigen Mitwirkenden, insbesondere dem Doktor Fleischer (Herr Fritz Burmester) und den beiden Wolffschen Töchtern (die Damen Stehle und Landau), vermochten wir nur sehr wenig Geschmack abzugewinnen, obwohl wir andererseits nicht leugnen wollen, dass ihnen keine dankbare Aufgabe zuteil geworden war. Wir sahen nicht recht ein, warum der Forstschriftsteller Motes einen Verband über dem linken Auge trug, wo er doch angeblich einen Schrotschuss in das rechte erhalten hat. Herr Fritz Päts bemühte sich ohne anerkennenswerten Erfolg um diese wenig sympathische Rolle.

Das Zusammenspiel war flott, und die Regie lag sichtbar in guten Händen. Das Haus war etwa zu einem Drittel besetzt, ein Beweis dafür, das die Zugkraft der „Versunkenen Glocke", auf deren Konto wir die Auferstehung des „Biberpelz" setzen, ein allgemeines Interesse an Hauptmanns sonstiger Produktion doch nicht zu erwecken vermocht hat.

Gleichwohl verdient es den Dank des Publikums, den nunmehr zum deutschen Märchendichter avancierten Schlesier auch einmal als Komödiendichter beurteilen zu dürfen.

Reue.

Verstimmt zu meiner eig'nen Plage
Sass ich am Schreibtisch dieser Tage
Fällt mir denn heute gar nichts ein,
Nicht ein Gedankensplitterlein?
Geduldig wollt' ich feilen,
Und waren's nur vier Zeilen
Heut' stört mich Lenz und Sonnenschein,
Der Vögel Sang schallt auch herein.
Fort mit Papier und Federn,
Mein Geist ist heute ledern!
— Ganz missgelaunt und ärgerlich
Ich drauf zum nahen Walde schlich
Und setzte mich ins Grüne,
Sann Rache, Groll und Sühne,
Ermüdend ging die Frühlingsluft
Und mit der ersten Blumen Duft
Wiegt' sie mich bald in Schlummer
Samt meinem grossen Kummer
Nach langem Träumen sanft erwacht,
Umgab mich noch die junge Pracht,
Die rings der Lenz gebreitet
Nun war mein Groll verleidet,
Beschämt und sinnend ging ich heim,
War abermals recht ärgerlich
(Diesmal zum Glücke über mich
Und schwur mir Heute wird kein Reim,
Kein Splitter mehr zurechtgeschnitten,
Und fiel mir selbst das Beste ein
Ich habe Lenz und Sonnenschein
Doch gar zu vieles abzubitten.

Ernst Fleischhauer

Sekundanerliebe.

1) Schüchternes Vorgehen.

Nie noch hab' ich's der Welt geklagt,
Nie noch, du schönes Kind,
Nie auch hab' ich es dir gesagt
Was ich für dich empfind'

Einzig, wenn nächtens der Mond geschaut
Hoch aus den Wolken her, trüb,
Hab' ich dem schweigsamen Freund vertraut,
Liebchen, wie sehr ich dich lieb'

Haben's die Sterne, die Tannen dir
Niemals wieder erzählt,
Zu welch grossem Geständnis mir
Immer der Mut noch gefehlt? —

Bitter, doch wahr die ich lieb', die Maid,
Ahnet noch nicht einmal
Wie mein Herze voll Seligkeit
Und doch voll tiefster Qual.

Warest du doch als Venus mein
Einmal nur mit mir vereint
Gerne wollt' ich Adonis sein. —
Sterben, von dir beweint!

2) Idyll.

Herrlich war der Sommerabend, fröhlich jauchzte jung und alt,
Ich nur lag mit trübem Sinne still versteckt im Buchenwald,
Hatte träumend keinen Anteil an der allgemeinen Lust,
Denn zerrissen war von Sehnsucht mir das Herz in meiner Brust.
Was auch hilft es wohl Verliebten, dass die Waldluft mild und schön,
Wenn sie das geliebte Mädchen „vierzig Stunden“ nicht gesehen?
Horch, da hört' ich Geigenklänge auf zum Tanze spielte man,
Und zum lustig leichtem Reigen drängte männiglich heran
Und auch ich ging, glaubt' ich gleich nicht dass der Tanz mich würd' erfreu'n.
Hoffte ich doch, durch dies Schauspiel mich ein wenig zu zerstreu'n.
Dorten auf dem grünen Rasen, viele schon ich tanzen sah,
Und — o wer beschreibt die Freude ! — und Marg'ret war auch alldа.

Weissgekleidet wie die Unschuld stand sie da im Abendschein,
Ihre grossen Augen guckten lustig in die Welt hinein.
Wie's so kam, ich weiss es selbst nicht plötzlich stand vor ihr ich da,
Die mein Mund noch niemals ansprach, die mein Geist doch immer sah.
Wie ein Mensch um ein Almosen einem Menschen flehend naht,
Bat ich flehend um ein Tänzchen, — und sie gab, um was ich bat,
Legte still und leis errötend ihre Hand in meine Hand
Hätt' ich nie verspürt, was Liebe, hätt' ich damals es erkannt. —
Was dann weiter noch geschehen, weiss ich nicht, mein Kopf war schwer,
Wieder still versteckt im Walde fand ein Freund mich bald nachher
Selig starrte ich ins Weite, flüsternd sprach ich vor mich hin
„Wie so schön das liebe Kind ist, und wie glücklich ich doch bin!"

3) Mein kleines Entzücken.

Ich weiss ein gefeiertes Mädchen
Das nennt sich kurzweg „mein Lieb"
Und ist ein vielliebег Engel,
Der hier auf Erden verblieb.

Ich weiss zwei strahlende Brückchen
Ihr braunen Äuglein, ihr seid's,
Begegneten sich uns're Herzen
Doch öfter als gut drauf bereits.

Ich weiss eine blühende Rose
Die Rose, klein Mündchen, bist du,
Sie öffnet zum Duften die Blüte
Und macht sie zum Kuss wieder zu

Ich weiss, dass du, mein Liedel,
Heut' tönst und morgen verklingst
Ich wollt', dass du halb so schön wärst
Wie die, die du besingst.

Leopold Wulff

Litterarische Woche.

Altes Theater. 2 Mai „Der Cognac-König" Operette in drei Akten von Victor Léon und Ludwig Held Musik von Franz Wagner Das neue, nach Scribe und Bayards „La Frontiere de Savoie" gearbeitete Werk ging, wie schon in Wien und Berlin, so auch hier mit gutem, äusserem Erfolg in Scene. Diesen verdankt die Novität der leichten und gefälligen Musik, welche eine Anzahl hübscher Märsche und Tänze aufweist, manchmal auch recht wenig originell klingt, schliesslich aber doch in einer ganz geschickten Art und Weise erdacht und ausgeführt ist, so dass man sich die alten bekannten Klänge, die unser Ohr treffen, gerne wieder aus dem Sinn schlägt, Herr Wagner hat sich recht viel Mühe gegeben mit den meist sehr schwachen „Versen" des Librettisten, welche man eigentlich metrische Vergewaltigungen, oder unmögliche Apostrophierungen nennen sollte. Dagegen ist die, allerdings etwas magere Handlung mit Geschick zusammengefügt. Sie führt uns in das Kriegsjahr 1870—71 zurück

Wir lernen den Cognac und Delikatessenreisenden Anatole Gaspard Pistache kennen, der um einen flüchtenden französischen Grafen vor den Deutschen zu retten, für ersteren ausgegeben wird. Bei dieser Gelegenheit kommt unser Held ausser zu seiner rechtmässigen Frau, zu noch zwei weiteren Gattinnen

Dies die Handlung des ganzen Abends, die aber neben den in der Operette obligaten pikanten Zuthaten, doch auch wieder nicht eines gewissen Anflugs wahrer Komik entbehrt. Die beste Leistung des Abends war die des Herrn Franck als Pistache, dem sich die Herren Bauberger und Searle ihren Partien entsprechend würdig zur Seite stellten, wie denn auch besonders die Damen Wrada und Wildner ihr Bestes zum Gelingen des Abends beitrugen.

Das Theater war kaum mehr als zur Hälfte gefüllt — dem Frühling vermag doch sogar eine Operettenpremiere nicht obzusiegen. Ludwig Weber.

Bücherbesprechungen

Emil Ertls Werke.

Das allein wäre Verdienst genug, um Meister Zahn preisend vor

er hat etwas Schlichtes und Sachliches in seinem Vortrage

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Mannheim. Bei der im Mai hier bevorstehenden allgemeinen Tonkünstler-Versammlung finden drei grosse Konzerte statt, für die folgendes Programm in Aussicht genommen ist: 1. Saalbau-Konzert am Donnerstag, 27 Mai Weingartners Gefilde der Seligen, Strauss' „Also sprach Zarathustra", Reznicеks Requiem. 2. Theater-Konzert am Samstag, 29. Mai d'Indy, Symphonie mont. (Risler), Tschaikowsky, Violinkonzert (Petschnikoff), Strauss, neue Gesänge (Kraus), Liszt, Dante-Symphonie. 3. Theater-Konzert am Sonntag, 30. Mai, Nachmittags 5 Uhr Reznicеks Lustspielouverture, Busoni, Spanische Rhapsodie (Busoni), Vorträge einer Sängerin ersten Ranges, eventuell eine symphonische Dichtung von Liszt, Soli von Busoni, Berlioz' Echo.

Aus **Worms** wird geschrieben Nach mehrjähriger Pause hatten wir hier die von hiesigen Kunstfreunden dringend gewünschte Gelegenheit, unseren Landsmann Herrn Prof Heinrich Ordenstein aus Karlsruhe als Pianist zu bewundern Seine Mitwirkung in einem von dem Mainzer städtischen Orchester unter Emil Steinbachs Leitung veranstalteten Symphonie-Konzert hatte ein zahlreiches Publikum in das städtische Spiel- und Festhaus gelockt, welches den ausgezeichneten Künstler mit Beifall überschüttete.

Theater (Oper).

Dresden. Nach einer längeren Pause wurde den Besuchern der Aufführung des „Tannhäuser" letzthin wieder einmal der grosse Genuss geboten, Herrn Gudehus als Partner von Frl. Malten bewundern zu können. Was diese beiden Künstler, welche früher so oft zusammenwirkten, gerade in diesen Rollen leisten, ist ja bekannt Bewundernswert ist, wie beide sich den jugendfrisch-kräftigen und ausgiebigen Klang der Stimme bewahrt haben und heute noch wie ehedem ohne irgend welche Ermüdung ihre Partien glanzvoll durchführen. Die Besetzung des Wolfram war die gewohnte vortreffliche mit Herrn Perron, der Landgraf fand in Herrn Wachter einen stimmlich und darstellerisch gleich vorzüglichen Interpreten. Neu war Frl Apitz in der Rolle des jungen Hirten, deren frischer silberheller Stimmklang prächtig zur Wiedergabe des poesievollen Hirtengesanges passt, dass die Genannte die bekanntlich sehr heiklen Modulationen derart präcis intonierte, dass sich beim Wiedereinsetzen des Orchesters auch nicht die kleinste Differenz in der Tonhöhe ergab, ist in anbetracht der erstmaligen Durchführung dieser Rolle besonders anzuerkennen, Frl. Apitz hat somit ihre Vorgängerin in dieser Partie, Frau Edel, voll ersetzt. Die Darstellung der Venus durch Frl Bossenberger kann hingegen kaum als genügend angesehen werden, wennschon die Genannte das Musikalische der Partie sicher beherrscht, so fehlt ihrer Stimme doch der gerade hierfür erforderliche liebliche Klangreiz, und die an ihr so oft bemerkte kühle Zurückhaltung passt für diese Rolle am allerwenigsten. Das Orchester leistete unter der bewährten Leitung des Herrn Kapellmeister Hagen wieder vorzügliches. R. H.

Berlin. Im Königl. Opernhaus errang sich die Oper „Haschisch", Text von Axel Delmar, Musik von Oskar von Chelius, einen warmen, herzlichen Erfolg. Herr Ober-

regisseur Tetzlaff konnte an Stelle des Komponisten dem Publikum dessen Dank für die freundliche Aufnahme aussprechen.

Aus **Bayreuth** wird geschrieben: Die Besetzungsfragen der diesjährigen Festspiele, die aus drei Aufführungen des „Ring des Nibelungen" und acht Aufführungen von „Parsifal" bestehen und vom 19. Juli bis 19. August stattfinden werden, sind jetzt in folgender Weise erledigt worden: Zur Orchesterleitung sind berufen: Dr. Hans Richter, Felix Mottl, Anton Seidl und Siegfried Wagner, und zwar werden Richter und Siegfried Wagner die Leitung des „Ring des Nibelungen", Mottl und Seidl die des „Parsifal" übernehmen. Die Solopartien sind besetzt wie folgt: Im „Ring des Nibelungen": Brünnhilde: Frau Ellen Gulbranson, Sieglinde: Frau Sucher, Fricka: Frau Brema, Erda und Waltraute: Frau Schumann-Heink, Gutrune: Frau Reuss, Freia: Frl. Weed, Siegfried: Herr Burgstaller, Herr Grüning, Wotan: Herr Perron, Herr van Rooy, Siegmund: Herr Grüning, Herr Vogl, Loge: Herr Vogl, Alberich: Herr Friedrichs, Mime: Herr Breuer, Hagen: Herr Greeff, Fafner: Herr Elmblad, Fasolt: Herr Wachter, Gunther: Herr Stury, Hunding: Herr Greeff, Donner: Herr Bucksath, Froh: Herr Burgstaller, Herr Ankenbrank. Im „Parsifal": Kundry: Frau Brema, Frl. v. Mildenburg, Parsifal: Herr van Dyck, Herr Grüning, Gurnemanz: Herr Grengg, Herr Wachter, Amfortas: Herr Perron, Herr van Rooy, Klingsor: Herr Friedrichs, Herr Stury, Titurel: Herr Fenten.

Breslau. Nicola Spinellis Oper „A Basso Porto", welche in Rom, Köln, Pest, Halle, Kassel und kürzlich in Florenz bedeutende Erfolge erzielt hat, ist nun auch am Dienstag, den 14. April, am Stadttheater in Breslau erstmalig in Scene gegangen und hat rauschenden Beifall gefunden. Die weibliche Hauptpartie lag in den Händen der unvergleichlichen Künstlerin Frau Moran-Olden, die wie s. Z. in Köln, auch an diesem Abend einen beispiellosen Triumph feierte. Dieser neue grosse Erfolg stellt wiederholt die geniale musikalische Begabung Spinellis in das glänzendste Licht, und in nicht zu ferner Zeit dürfte „A Basso Porto" durch die Annahme an vielen anderen Bühnen seine Lebensfähigkeit beweisen. Als nächste Bühnen, welche „A Basso Porto" zur Aufführung angenommen haben, folgen Frankfurt a. M., Stuttgart, Bamberg, Würzburg, Elberfeld. Ausserdem sind augenblicklich Unterhandlungen im Gange mit dem Theater des Westens (Dir. Morwitz) in Berlin, die sehr wahrscheinlich in diesen Tagen zum Abschluss kommen dürften und über deren Einzelheiten noch des Näheren berichtet wird. — Bei der geringen

Anzahl beachtenswerter Novitäten, ist zu hoffen, dass „A Basso Porto" auch am Leipziger Stadttheater zur Aufführung käme. (Anm. d. Red.)

Von den **Wiesbadener** Festspielaufführungen wird diejenige von Richard Wagners neu einstudiertem Lieblingswerk „Siegfried", das hier seit vier Jahren nicht gegeben worden ist, besonderes Interesse erwecken durch den Umstand, dass für hier zum erstenmal die Originalbesetzung der Instrumente im Orchester nach Wagners Partitur erfolgt, es kommen hierbei zur Verwendung: acht Waldhörner, die charakteristischen Tenor- und Basstuben, die Basstrompete und die Kontrabasstuba. Als Gäste werden in dieser Aufführung, welche Herr Kapellmeister Rebicek leiten wird, mitwirken: Herr Julius Lieban von der Berliner Hofoper als Mime, Herr Köhler vom Stadttheater in Köln als Alberich, Fräulein Randen vom Stadttheater in Zürich als Erda, während von unseren einheimischen Kräften die Kammersängerin Frau Reuss-Belce als Brünnhilde, Herr Siegmund Krauss als Siegfried, Herr Schwegler als Fafner und Herr Kammersänger Müller als Wanderer beschäftigt sein werden.

Personalien.

Der Baritonist **Ludwig Schrauff** gastierte in den letzten Wochen an den Theatern zu Chemnitz und Wiesbaden als „Fliegender Holländer" mit bemerkenswertem Erfolge.

Der geschätzte Konzertsänger **Theodor Görger** in Baden wird sich von nächstem Herbste ab der Bühne widmen, für die ihn der warme Klang seines weichen, schönen Baritons und die Lebendigkeit seines Vortrags besonders prädestiniert erscheinen lassen. Unter verschiedenen, an ihn gelangten Engagementsanerbietungen hat er ein solches von der Direktion des Heidelberger Stadttheaters bevorzugt. Herr Görger wird in Heidelberg alle ersten Baritonpartien singen.

Frau **Martha v. Grumbkow** hat in diesen Tagen in einer Aufführung des „Elias" in Magdeburg und in einem Konzert des „Musikvereins" in Gera, nicht ohne Auszeichnungen in der Presse, mitgewirkt.

Infolge Misshelligkeiten im „Verein deutscher Bühnenangehöriger" Österreichs, welche in der letzten stürmischen Generalversammlung zu Wien zum Ausbruche kamen, legte **Sonnenthal** die Präsidentschaft des Vereins nieder.

Mit ausserordentlichem Erfolge gastierte Herr **Holthaus** in der Titelrolle des Shakespeareschen „Richard III." im Stadttheater zu Halle am Mittwoch vor Ostern.

Frau Kammersängerin **Marie Wittich** hat einen glänzenden Ruf zu einem Wagner-Gastspiel nach Amsterdam erhalten.

Hofpianofortefabrikant **Oswald Irmler**, in Firma **J. G. Irmler**, wurde von Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzen Albert, Herzog zu Sachsen, zum Hoflieferanten ernannt.

Der Regisseur am „Kölner Stadttheater“, **Ernst Lewinger**, der am 1. November in den Verband des „Dresdener Hoftheaters“ eintritt, hat sich von dem Kölner Publikum verabschiedet. Es wurden ihm lebhafte Huldigungen dargebracht.

Hofrat **Pollini** hat das Aufführungsrecht von Bungerts „Odysseus Heimkehr“ erworben.

Wie das „Cob. Tgbl.“ vernimmt, soll zum Nachfolger des Herrn **v. Rekowski** als Intendant des Herzoglichen Hoftheaters in Coburg der bisherige Flügeladjutant des Herzogs, Herr Baron **v. Wangenheim**, in Aussicht genommen sein.

Gustav Mahler, der neue Kapellmeister der Wiener Hofoper, ist im Jahre 1860 in Iglau geboren und zeigte schon als Kind grosses Talent für Musik. Nach Absolvierung seiner Gymnasialstudien kam er nach Wien an das Konservatorium, wo er sich hauptsächlich dem Klavier widmete. Wegen seiner Leistungen auf dem Gebiete der Kompositions- und Harmonielehre erhielt er die goldene Medaille, dann wandte er sich dem Kapellmeisterberuf zu und dirigierte zuerst an kleineren Provinzialtheatern. Sein erstes grösseres Engagement war in Olmütz, worauf er nach Kassel kam. Bald wurde man auf ihn aufmerksam, er erhielt ein Engagement nach Leipzig, wo er sich durch eine musikalische That einen Namen machte. Mahler lernte hier einen Enkel C. M. Webers kennen, der ihm das Manuskript einer Oper seines Grossvaters „Die drei Pintos“, übermittelte. Die Noten waren kaum leserlich, Mahler wusste sie jedoch zu entziffern, ergänzte sie und die Oper wurde in Leipzig, Dresden und auch in Wien aufgeführt. Von Leipzig kam er an die Budapester Kgl. Oper, wo er von 1888 bis 1892 wirkte und das Institut zu reicher Blüte hob, das Repertoire bereicherte und Gesangskräfte ersten Ranges engagierte. Wegen Differenzen mit dem Grafen Geza Zichy nahm er 1892 seine Entlassung und kam nach Hamburg zu Pollini, wo er bis jetzt thätig war.

Der Hofpianist **Georg Liebling** in Berlin ist nach Meran, also ins Ausland, übergesiedelt.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 34.

Die Redenden Künste

• CASPARI •

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. — Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

• C • • W •

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Leipzig, den 22. Mai.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12—1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 34.

Inhalts-Verzeichnis.

☛ Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Betrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Neues Theater. 12. Mai. „Don Juan.“ Mozarts hier nur wenig gegebenes, ewigjunges Meisterwerk „Don Juan“ hatte am vergangenen Mittwoch ein zahlreiches Publikum ins Neue Theater gelockt, das sich mit sichtlichem Behagen an dem musikalischen Wunderborn dieser herrlichen Oper erquickte. Herr Schelper sang zum erstenmal den Leporello, wie er seinen Fluth mit dem Falstaff, seinen Zaren mit dem Van Bett in letzter Zeit vertauscht hat, so ist jetzt auch aus seinem ehedem so berühmten, hocheleganten Don Juan dessen munterer Diener Leporello geworden. Die feine Komik der Mozartschen Buffogestalten ist für eine künstlerische Persönlichkeit von den Qualitäten eines Schelper ein äusserst dankbares Feld. Dass in gesanglicher, wie musikalischer Hinsicht Schelpers Leporello sich weit über das Mass des Durchschnittlichen erhebt, ist wohl für jedermann selbstverständlich, der diesen Künstler kennt und schätzt. Aber auch die Darstellung wich von dem Konventionellen und Hergebrachten mehrfach ab, einzelne Züge, die uns den Leporello sozusagen als das wandelnde Gewissen Don Juans erscheinen lassen, so z. B. da, wo er die Frevelthaten seines Herrn kommentiert, traten in Schelpers Auffassung überraschend und höchst vorteilhaft hervor. Daneben kamen Humor und Witz nicht minder zu nie fehlender Geltung. Das Hauptinteresse des Abends konzentrierte sich des weiteren auf den Gast aus Köln, Herrn William Geisse, welcher den Titelhelden sang. Herr Geisse besticht weniger durch seine stimmlichen Mittel, die zwar nicht gering, aber doch des sinnlichen Klangreizes zu sehr entbehrend sind, als durch das Vorteilhafte seiner Erscheinung und Haltung. Äusseres, Maske und Darstellung entsprachen wohl dem Bilde des Da Ponteschen Helden, wie wir es von unseren besten Don Juan-Darstellern gesehen und im Andenken haben. Nur störte bei aller Eleganz ein gewisses Zuviel, dieser Don Juan war denn doch oft zu süsslich, zu geziert. Die Tongebung war im piano und in den Parlandostellen einwandfrei und von bemerkenswerter Deutlichkeit und Prägnanz, bei mässiger Stimmentfaltung jedoch schon klangen die einzelnen Töne forciert, während die Vokalisation durch übermässig dunkle Färbung vielfach unschön wirkte. Vorzüge und Fehler des Gastes wogen so einander ungefähr auf. Ein endgiltiges Urteil über ihn zu fällen wird erst möglich sein, wenn man ihn in einer anderen, einer ausgesprochenen Gesangspartie gehört haben wird. An der nötigen Intelligenz mangelt es Herrn Geisse jedenfalls nicht. Von den übrigen Mitwirkenden sind Fräulein Kernic als Zerline und Herr Krämer als Octavio mit Auszeichnung zu nennen. Die Inscenierung der Oper verriet stellenweise feinen Geschmack und gutes künstlerisches Verständnis.

Robert West.

Ingwelde.

Zur Erstaufführung am Hof- und Nationaltheater zu München. — Musik von Max Schillings. Text von Ferdinand Graf Sporck.

Drei Jahre sind es nun schon her, dass Max Schillings „Ingwelde" in Karlsruhe zu tönendem Leben erwachte. Jeder dem es vergönnt war, den glanzvollen Vorstellungen beizuwohnen, prophezeite dem Werke einen raschen Siegeszug über alle deutschen Bühnen. Aber ein eigentümliches Missgeschick — wenn man nämlich die Verständnislosigkeit gewisser massgebender Kreise mit diesem optimistischen Ausdruck belegen will — haftet dem Werke an, welches wie wenige geeignet erscheint, die angezweifelte Lebens- und Entwicklungsfähigkeit der neudeutschen Kunst durch seine Existenz zu beweisen. Die zaghaften Theaterdirektoren sollten doch durch die Erfolge von Karlsruhe, Weimar, Wiesbaden und nun auch München endlich darüber belehrt sein, dass sich das Publikum zuweilen auch der reaktionären Presse zu entziehen versteht. Zur Entschuldigung für jene lässt sich nur anführen, dass diejenigen der Herren Federhelden, welche sich von der (sagen wir höflich) „geistigen Sesshaftigkeit" ihrer Leser nähren, in der Wahl ihrer Mittel nicht überaus vornehm sind; mit welcher Impertinenz z. B. die öffentliche Meinung gefälscht wird, das ist mir erst in den letzten Wochen zu verblüffender Gewissheit geworden, als ich die begeisterte Aufnahme des „Theuerdank" von Ludwig Thuille in verschiedenen Blättern als einen schwächlichen Achtungserfolg verzeichnet fand. — Zur Sache nun!

Der Stoff der „Ingwelde" ist der Swarfdalasaga entnommen. Fehde herrscht zwischen Thorsteins Söhnen und dem Geschlechte Gandulfs von Gladgard. Klaufe, der älteste der vier Brüder will sich Ingweld, Gandolfs Tochter zum Weibe gewinnen. Schon hält er die Geraubte im Arm, da fällt er dem Schwerte Gests zum Opfer, der als Gandulfs Pflegesohn sich Ingweldens Liebe erworben hat. Furchtbarer als zuvor droht nun der Kampf auszubrechen, da die Thorsteiner auf die Geraubte, als eine Beute Klaufes, Anspruch erheben. Um weiteres Blutvergiessen zu hindern, gelobt sich Ingwelde dem toten Klaufe an, dieser aber („vom Knecht nur geknickt") erhebt sich und führt im Triumph die Braut mit sich fort. Der zweite Akt spielt in Thorsteins „trotziger Halle". Klaufe lässt sich von Ingwelde bereden, sie um den Preis ihrer Liebe noch in der Nacht nach Gladgard zu geleiten, um dort mit Gandulf Friede und Versöhnung zu feiern. Er ahnt nicht, dass Bran, sein jüngster Bruder, indessen wie Ingweld ihn hiess an Thorsteins Halle die Fackel aufsteckt, welche als Signal zwischen Ingwelde und den Mannen von Gladgard verabredet ist. Wie nun in den folgenden Scenen Bran aus seinem Träumen zu der Gewissheit erwacht, dass er mit der Fackel das Zeichen zur Ermordung seines Bruders gab — wie er dessen mahnendem Geiste Rache an dem verräterischen Weibe schwört — wie er, in verzweifelte Lustigkeit ausbrechend, seine rostige Waffe in stand setzt und schliesslich unter staunender Bewunderung seiner Brüder und Mannen aus dem träumenden Sänger ein rächender Held wird — diese Entwickelung darf man getrost als dichterische Grossthat bezeichnen, wie sie im Rahmen des Musikdramas seit Wagner nicht mehr da war. Der dritte Akt führt uns wieder nach Gladgard, wo das sonnige Glück Ingweldens und Gests nur durch die Erinnerung an Klaufes Tod getrübt wird. Diesen seinem Schwur gemäss zu rächen, erscheint Bran. Gest fällt von seiner Hand, vor Ingweldens Reiz aber entsinkt ihm die Axt. Verfolgt von dem sühneheischenden Geist Klaufes, doch unvermögend, die von jenem geforderte That auszuführen, vereinigt er sich mit Ingwelde zu gemeinsamem Tode: sie besteigen das brennende Schiff, welches den toten Gest dem Wellengrabe entgegenführt. Da trägt in gespenstischer Eile ein Kahn die finstere Gestalt Klaufes über die Wogen daher — die beiden Fahrzeuge stossen zusammen, und entsühnt durch ihren freiwilligen Tod, begrüsst durch jubelnde Stimmen vom Meere her, gehen Bran und Ingwelde wie auch Klaufe zur ewigen Ruhe ein. —

Die Dichtung ist, wie man sieht, reich an hochdramatischen Momenten. Der Aufbau der einzelnen Akte weist jene Steigerung auf, welche für das lebensfähige Bühnen-

werk erstes Erfordernis ist, und bei der jeweiligen Scenenanlage ist grösste Sorgfalt auf das Festhalten einer einheitlichen Stimmung verwandt, wodurch dem Komponisten die thematische Arbeit wesentlich erleichtert wird. Auch die Sprache ist zumeist von grosser Schönheit. Noch will ich eines Vorwurfs gedenken, welcher von den verschiedensten Seiten dem Stoffe — nicht dem Buche — gemacht wurde, und vielleicht nicht jeder Berechtigung entbehrt. Die Motive nämlich, von welchen die handelnden Personen geleitet werden (z. B. die Blutrache), gehören einer Empfindungswelt an, der wir doch ziemlich fremd gegenüberstehen. Es würde hieraus resultieren, dass wir den Vorgängen auf der Bühne nur mit einem — sagen wir: „objektiven“ Interesse folgen könnten. Dies kam wohl auch dem Dichter zum Bewusstsein, als es den sämtlichen Handlungen Ingweldens (im Gegensatz zu seiner Quelle) ein ideales Motiv zugrunde legte, nämlich ihre Sehnsucht nach den Segnungen des Friedens. Was nun speciell die Gestalt Brans, des Helden, angeht, so dürfte auf ihn der Vorwurf kaum zutreffen, denn eine Entwicklung wie die seine wäre in jedem andern Milieu ebenso möglich und ebenso interessant. Im übrigen sind ja auch die Ereignisse auf der Bühne lediglich die Formen, in denen sich das psychische Leben der Auftretenden äussert — und psychisches Leben allein ist die Materie unserer modernen Kunst. Von diesem Gesichtspunkte aus wird uns das Streben nach Befriedigung der Rache eben Leidenschaft „als solche“, und nicht weniger sympathisch, als etwa das Streben nach dem Besitz einer Sache oder einer Person. —

Wir gelangen nun zur Musik der „Ingwelde“. Im Rahmen dieses Aufsatzes eine übersichtliche Besprechung derselben zu geben, ist aus begreiflichsten Gründen unmöglich. Ich muss mich also darauf beschränken, hier durch einige Beispiele wenigstens die Grösse der melodischen Erfindung darzuthun. Was die thematische Arbeit angeht, so verweise ich die Liebhaber idealer Fernblicken auf die äusserst gründliche Broschüre von E. O. Nodnagel — die ernster Forschenden auf den Klavierauszug, der in seiner Vollständigkeit ein getreues Abbild der Partitur bietet.

Das Vorspiel beginnt mit dem Motiv der Fehde zwischen Gladgard und Thorstein.

I. (Schwer.)

Hrn. Vc.

Grosse Trommel.

mit dem einige melodische Phrasen von ähnlicher Bedeutung kontrapunktisch verwoben sind, bis ernst mahnend die Akkorde der Totenfahrt

II. Ruhig.

Trp. Pos.

einsetzen. Die erste Scene bringt uns das Motiv Ingweldens

III. expr.

welches übrigens auch an Stellen erscheint, wo es entschieden auf Ingweldens Friedenssehnsucht als die freieste Bethätigung ihres Geisteslebens hindeutet. In Beispiel IV

IV.

ist Gandulfs Hornruf, in Beispiel V

V. Trp.

der Kampfruf der Thorsteiner wiedergegeben. Thematisch von grösster Bedeutung ist das gewaltige und kraftvolle Motiv Klaufes.

VI. Wuchtig.
Blech
sehr energisch cresc.
f mf

Das Vorspiel zum zweiten Akte mit der wundervollen (sit venia verbo) Hornkantilene

VII. Fl.
Leicht bewegt.
Hrn.
p Die Melodie ausdrucksvoll.

ist durch häufigen Vortrag in den Konzertsälen bereits bekannter geworden — man könnte ihm etwa die Überschrift geben „Brans Skaldenlied zum Lobe Ingweldens."

VIII.

Beispiel VIII giebt Klaufes mahnenden Ruf zur Rache,

IX. Grandioso
Trp.
ff

Beispiel IX die strahlenden Harmonien, welche — aus den Träumerakkorden Brans entwickelt — sein erwachtes Heldentum symbolisieren. —

Nun noch ein Wort über die Bedeutung der „Ingwelde" innerhalb der neuen und neuesten Musikgeschichte. Die Orchestertechnik Max Schillings' ist im wesentlichen eine Weiterbildung der Wagnerschen — eine Weiterbildung insbesondere, was die feinere Ausgestaltung der einzelnen Linien im polyphonen Satze angeht. Aber die Thatsache, dass er auf der Basis des Bayreuther Kunstwerkes steht, genügt schon, um das Lamentoso aus den Kehlen der musikkritischen Klageweiber aufs neue zu einem jammernden „Epigonentum und kein Ende!" anschwellen zu lassen. Will man den „allerwagnerischsten Majestäten" und Autoritäten glauben, so ist hinter dem „Parsifal" die Welt mit Brettern verschlossen, und der Komponist von heute qualifiziert sich höchstens als ein idealer Makulaturfabrikant. Dem gegenüber ist zu betonen: nur ein Dilettant kann so sehr durch Äusserlichkeiten gefangen genommen werden, dass er die Verwendung der Wagnerschen Orchestertechnik schlechthin als Nachtreterei brandmarkt. Die Errungenschaften eines Genies sind nun einmal zu Recht Gemeingut seiner Jünger — und wenn dieser Satz auch manchem missfallen sollte, so ist er darum nicht weniger ein Axiom der Kunstgeschichte. Es handelt sich also bei einem Werke von heute einzig und allein darum, ob der Künstler mit Hilfe der von Wagner übernommenen Ausdrucksmittel und innerhalb der von jenem geschaffenen Form des Musikdramas etwas Neues, das will sagen: Eigenes zu sagen wusste. Für das Eigene nun giebt es ein untrügliches Kriterium, nämlich die Einheitlichkeit als eine Äusserung und Begleiterscheinung einzig und allein der originalen Empfindung. Gerade diese Einheitlichkeit aber ist der „Ingwelde" im höchsten Masse eigen. Es handelt sich nicht darum, ob dieser oder jener Reminiscenzenjäger da und dort durch eine Melodiepartikel an irgend etwas gemahnt wird, sondern ob von der ersten bis zur letzten Note ein Bindebogen geht mit der Bedeutung: „Reinheit des Stils", es handelt sich nicht darum, ob jeder Hörer dem thematischen Gewebe zu folgen vermag, sondern ob er von dem Künstler in den Bann seiner Empfindungswelt gezwungen wird — kurz, es handelt sich nicht um Noten, sondern um Stimmungen, oder vielmehr um die Stimmung. Wer aber diese in der „Ingwelde" vermisst, der mag sich getrost selbst die Schuld daran beimessen — nur wird er mir dann erlauben müssen, dass ich seine etwaige Begeisterung für bereits anerkannte Kunstwerke auch auf das Gebiet des Komödiantentums an und (im besten Falle vielleicht auch!) vor sich verweise.

Die Aufführung war zumeist gut, besonderer Dank gebührt den Herren Hofkapellmeister Strauss, Oberregisseur Fuchs und Kammersänger Vogl, sowie Fräulein Ternina. Das Publikum rief die Darsteller schon nach dem ersten Akte fünfmal. Nach dem zweiten Akte erschien auch der Komponist einigemal vor der Rampe und nach dem letzten Akte (ich stelle dies aus bereits oben angeführten Gründen hier ausdrücklich fest) erschienen die Hauptbeteiligten wohl über ein dutzendmal vor dem stürmisch applaudierenden Publikum, ohne dass, wie dies hier häufig zu geschehen pflegt, von irgend einer Seite Einspruch erhoben worden wäre.

Fritz Neff

Lautbildung beim Singen und Sprechen.

Ein Leitfaden zum Unterricht in Schulen und für Privatgebrauch mit 28 Abbildungen von A. Böhme-Köhler. Verlag von Richard Richter, Leipzig.
Besprochen von Professor C. R. Hennig-Posen.

Aus dem obigen Titel müssen des unschönen sprachlichen Ausdruckes wegen die Wörter „für Privatgebrauch" entfernt werden, und gegen die Ankündigung „zum Unterricht in Schulen" muss Einspruch erhoben werden, denn Frau Böhme-Köhler bürdet in ihrem Buche der Schule einen übermässig gehäuften Stoff abstrakter Sprechübungen

auf und sagt zudem: „Das Kind darf . . . fast drei Jahre zu dem Studium der Laut- und Wortlehre gebrauchen. Erst im dritten Jahre kann das Lied hinzutreten. So lange übe man täglich 15 bis 20 Minuten, und wenn man es haben kann, im zweiten und dritten Schuljahre 10 Minuten. Das Zeitopfer lohnt sich in anderen Unterrichtszweigen durch Zeitersparnis." Hierzu bemerke ich zunächst: Bei der Fülle von Schullehrfächern kann der Gesangsunterricht den von Frau Böhme-Köhler geforderten Zeitaufwand für sich nicht beanspruchen. Ferner: Es ist didaktisch unzulässig, in irgend einem Unterrichtsgegenstande mit der abstrakten Seite dasselbe zu beginnen. Die moderne Pädagogik stellt überall die konkrete Behandlung in den Vordergrund. Im Schulgesangunterrichte muss also zum mindesten von vornherein die Pflege des weltlichen und geistlichen Volksliedes mit der des kunstgerechten gesanglichen Sprechens Hand in Hand gehen. Und drittens: Singen und Religionslehre sind im Gegensatze zu allen übrigen, nur den Verstand bildenden Fächern die einzigen, welche unmittelbar auf das Gemütsleben des Kindes einwirken. Mittelbar thut dies zudem noch der Zeichnenunterricht durch die Schönheitspflege. Ein Lehrer, der zwei bis drei Jahre hindurch im Gesangunterricht nur Lautübungen anstellt, ohne das Lied zu pflegen, verkümmert den Kindern die in der Schule so knapp bemessene Förderung ihres Gemütslebens, macht den Gesangunterricht zu einem qualvollen statt zu einem herzerhebenden — trotz aller gegenteiligen Versicherungen der Verfasserin vorliegender Arbeit. Auch ich betone, dass in der Schule im Interesse der Gesundheitspflege der Kinder und im Hinblick auf ihr späteres Berufsleben Sprechübungen in massvoller Weise betrieben werden müssen. Aber das in diesem Buche in dieser Beziehung Geforderte geht so sehr über das in der Schule Zulässige hinaus, dass ich die von der Frau Verfasserin aufgestellten Sprechübungen für den Schulgesang als nicht geschrieben erachte. Für mich bleibt also im folgenden nur ein Referat über die Lautbildung beim Singen und Sprechen für die Zwecke des eigentlichen Kunstgesanges übrig.

Frau A. Böhme-Köhler hat sich mit der Lautphysiologie in einer achtunggebietenden Weise wissenschaftlich beschäftigt. Die Dame möge es mir aber nicht übel nehmen, wenn ich sage: Es war ein saures Stück Arbeit, sich durch ihre hundert und abermals hundert lautphysiologischen Vorschriften mit dem Gefühle einer stets verantwortlichen Kontrolle durchwinden zu müssen. Übrigens begeht Frau Böhme-Köhler mit diesem Übermasse lautphysiologischer Stoffdarbietungen einen Fehler, in welchen die meisten Verfasser moderner Gesangschulen verfallen. Es wäre endlich an der Zeit, dass die Unnatur auf diesem Gebiete wieder aufhöre. Gegenüber den heutzutage gültigen Ansichten vom Wesen der lautphysiologischen Wissenschaft hat Frau Böhme-Köhler nur in Einzelheiten Verstösse begangen. Von der Lage der „Lungenspitzen" scheint die Dame z. B. eine unrichtige Vorstellung zu haben, wenn sie sagt: „Das Korsett muss so weit getragen werden, dass die »Lungenspitzen« beim Einatmen nicht von diesem beengt werden." Bei meiner mangelhaften Kenntnis vom Wesen jenes Bekleidungsgegenstandes habe ich immer geglaubt, dass die unteren — breiten — Teile der Lunge sich beim Einatmen nicht gehörig ausdehnen können, wenn das Korsett sie einengt. Dass auch ihre oberen Teile — „die Lungenspitzen" — durch dasselbe am vollen Einatmen behindert werden können, ist mir neu. Ferner sagt Frau Böhme-Köhler: „Verschiedene Register zu unterscheiden, was durch übermässiges Heraufziehen und Herabdrücken des Kehlkopfes erreicht werden kann, führt zu traurigen Ergebnissen. Brüche in der Stimme oder gar der Verlust einzelner Töne sind die Folgen solch falscher Behandlung."

Nun aber sind die „Stimmregister" jedem Gesangsorgane physiologisch unabweisbar einverleibt. Wir verstehen unter ihnen fortlaufende Reihen von Tönen, die durch die schwingenden Stimmbänder hervorgebracht werden, indem den letzteren bestimmte Muskelgruppen im Kehlkopfe bestimmte Bewegungsformen aufnötigen. Charakteristisch für jedes Stimmregister ist, dass bestimmte Stellen der Schallräume der Brust- und Kopfhöhle beim Gebrauche eines Registers ganz besonders resonatorisch in Mitleidenschaft gezogen werden. Ja dies geht sogar so weit, dass, wenn ein Sänger diese Resonanzstellen verstandesmässig erfasst hat und zur Mitthätigkeit beim Singen veranlassen kann, er auch auf die richtige Muskelarbeit im Kehlkopfe zur Hervorbringung eines bestimmten Registers einzuwirken im stande ist. Alles dieses hat Frau Böhme-Köhler übersehen.

Meine Haupteinwendungen gegen die vorliegende Schrift fasse ich in folgendem zusammen. Als wissenschaftliche Arbeit ist sie mehrfach zu unklar gehalten, als praktisches Lehrbuch in der Hand des Lernenden und so manches Lehrenden setzt sie zuweilen Kenntnisse voraus, die nicht für jeden selbstverständlich sind, aber auch methodisch ist die Arbeit nicht einwandfrei. Diese Ausstellungen muss ich durch einzelne Beispiele begründen. Den ersten Punkt — die wissenschaftliche Seite betreffend — liest man z. B. auf S. 3, dass die „Kloßzunge" (welche „durch gewaltsames Auftreiben und Zurückziehen der Zunge entsteht") dem Tone unmöglich macht, zu entströmen. „Es ist ihm nur eine kleine Rinne gestattet, aus welcher es der Resonanz des Tones unmöglich ist, zu entweichen, und wirkt, im Rachenraum zurückgehalten, schädigend auf Nerven und Muskel." Richtig ist hier bemerkt, dass beim unnatürlichen Aufbäumen der Zunge die in Schwingungen versetzte atmosphärische Luft im Kopfschallraume sich nicht gehörig entfalten kann, dass sie, zurückgedrängt, schädigend auf die Muskulatur usw. des Kehlkopfes einwirkt. Die Halskrankheiten vieler Lehrer sind hierfür ein Beweis. Aber — und dies mein Einwurf gegen obiges Citat — wenn dem Tonstrome eine kleine Rinne zum Entweichen offen steht, so entweicht er eben zum Teil, seine Fortbewegung ist also nicht „unmöglich", sondern nur mangelhaft. Auch die „Resonanz des Tones" entweicht nicht, sondern es entsteht nur in irgend einem Hohlraume des Kopfes bei jedem im Kehlkopfe erzeugten Tone „eine Resonanz". Nur die tönende bewegte Luft entweicht schliesslich, nicht aber die Resonanz. — Hinsichtlich der zuweilen, vielleicht vom überragenden Standpunkte der Dame aus, zu vertrauensselig vorausgesetzten Vorkenntnisse bemerke ich: Wie viele Lehrende, von den Lernenden gar nicht zu sprechen, kennen die Bezeichnungen ch I, d. h. die Thatsache, dass ein mit dem Vokal „i" verbundenes ch (ch I) an den Zähnen gebildet wird, dass ein mit einem „o" zusammenhängendes ch (ch II) am harten Gaumen entsteht (Musterbeispiele: sich und doch)? Und meine Einwendung in methodischer Beziehung sei so formuliert: In einem Buche, das sich dem Schulgesange dienstbar machen will, sind ausführliche Erörterungen und Zeichnungen, aus denen der Bau usw. des Kehlkopfes ersichtlich sein soll, nicht am Platze. Die vorliegende Schrift musste methodisch so gegliedert werden: Teil I. Schulgesang mit massvollen Anforderungen, Teil II. Kunstgesang mit meinetwegen weitgehenden Kehlkopfzeichnungen, lautphysiologischen Vorschriften usw.

Nebenher muss ich noch die zum Teil übelklingenden Klavierbegleitungen zu manchen Übungen tadeln und den zuweilen unfertigen sprachlichen Ausdruck, ja sogar die mangelhafte logische Ausarbeitung einzelner Sätze, was besonders störend wirkt, wenn dies einen Kernsatz betrifft. Beispiele erspare ich mir hier. Das „nonum prematur in annum" ist im vorliegenden Buche, wie ich vermute, nicht genügend beachtet.

Nun aber auch genug des Tadelns! Es liegt mir durchaus fern, der sehr geschätzten Dame den Lohn für ihre überaus fleissige Arbeit durch meine Ausstellungen verkümmern zu wollen. Ich betone zunächst noch einmal das achtunggebietende Streben, das aus jeder Zeile der vorliegenden Schrift hervorgeht, und schliesse mit einigen durchaus anerkennenden Bemerkungen.

Frau Böhme-Köhler hat zur Veranschaulichung der verschiedenen „Kiefer- und Zungenlagen" bei Hervorbringung der einzelnen Sprechlaute einen „Apparat kombiniert", der sehr belehrend ist. Ich empfehle ihn und bedaure nur, dass in diesem Buche eine Bemerkung darüber fehlt, ob, event. wo und zu welchem Preise ein solcher Apparat käuflich erworben werden kann. — In der Einleitung zur vorliegenden Arbeit steht u. a. ein inhaltlich prächtiger Satz: „Hat ein Kind keinen starken Gesangston, so ist dies ein Zeichen von organischer Schwäche, und es kann für ein solches Kind eine unabsehbare Schädigung sein, wenn man von ihm verlangt, dass es durch die ganze Klasse laut spreche, besser gesagt, schreie." Das mögen sich diejenigen Lehrer merken, welche ein lautes Sprechen von jedem Kinde in der Schule von vornherein fordern. — Auch die Sprechübungen (S. 71—73) seien allen Leuten empfohlen, die als Redner vor die Öffentlichkeit treten müssen; an sie richtet sich auch die Schlussbemerkung des Werkes: „Bei der Entwickelung unseres heutigen politischen Gemeindelebens kommen sehr viele Männer in die Lage, in öffentlichen Versammlungen usw. als Redner aufzutreten, ganz

abgesehen (warum?) von den tausend Lehrern, Geistlichen, Advokaten usw. (diese doch erst recht!), wer von ihnen (als Schüler) richtige Sprechübungen getrieben hat, wird deren Nutzen in einer ausserordentlichen Erleichterung des öffentlichen Sprechens gewahr werden.“

Litterarischer Teil.

Die Alten und die Jungen.

(Zur Aufführung von „Oliver Cromwell“, Schauspiel in 1 Akt von Rudolf von Gottschall, und „Ein Königsidyll“, Lustspiel in 3 Akten von Rudolf Lothar, beides inszeniert vom Oberregisseur Adler.) Von Max Henze.

Eines wird man Rudolf von Gottschall schon zugestehen müssen, unbedingt und auf allen Seiten. In einer Zeit, der triviales Amüsement über alles ging, hat er mit zähem Eifer in zahlreichen Bänden sich immer von neuem zur hohen Kunst bekannt, ihre Rechte verteidigt, ihre Wege gezeichnet. Nicht an ihm lag die Schuld, dass seiner Generation nun einmal der Sinn doch nicht kommen wollte für eine tiefe kräftig-eindringende Fassung des Lebens. Davon, du lieber Himmel, spürte man, als Benedix schrieb und im Stadttheater sogar seine Büste erhielt, nicht einen Hauch, und den armen Poeten, wenn sie sich erst die jungdeutschen Hörner gründlich abgestossen hatten, verblieb als einzige Pflicht, der man mit Anstand sich widmen konnte, die Pflege des reichlichen klassischen Bestandes. Zu Epigonen verdammt, waren sie es, das muss man schon zugeben, mit eifriger Liebe. Was an Schönheit und Grösse die Väter ihnen vermacht, in frommer Arbeit suchten sie es aufs neue für sich zu erwerben, zum Heile der Menschheit.

Niemand giebt mehr, als er hat. Und mir scheint, Rudolf von Gottschall selbst würde, wenn er dies liest, seinem Lobe nichts hinzufügen können, das ihn grösser macht. Ich gehe noch weiter. Anstatt wie andere mit unnützen Komplimenten sich um die Anerkennung seiner Verdienste herumzudrücken, stehe ich im Gegenteil nicht an, in seinem „Cromwell“ den mustergültigen Ausdruck alles dessen zu finden, was verständiger Eifer den grossen und unerreichten Meistern und Meisterinnen der Bühne hat ablauschen können. Shakespeare und Schiller. Ja, wenn es für einen Dramatiker noch eine Aufgabe geben kann, so wäre es im glücklichsten Falle die, was jeder für sich allein gekannt und gewollt, in vollendeter Form zu verschmelzen: das ist Rudolf v. Gottschalls gar nicht misszuverstehende Theorie, das ist auch seine Praxis im „Cromwell“.

Was bedeutet Oliver Cromwell für Gottschall? War er ihm das Genie, der puritanische Charakter, oder auch nur irgend ein Original? So aufgefasst, wäre er aber kaum mit einem Akt abzuthun. Das ist ein Stoff, der Ausgestaltung verlangt, Breite und Tiefe. Nein, die Historie erscheint hier nur als Gelegenheit für poetisches Raisonnement. Wie ein Mensch, je mehr er die Macht hat, um so massloser in seinen Begierden wird, wenn ein gütiges Geschick ihm nüchterne Vernunft und den friedlichen Genius der Liebe nicht beigesellt, das wird für Gottschall zum dichterischen Problem, das die Farbenkraft des Cromwell-Motivs so ganz „auf der Menschheit Höhen“ entrückt.

Die Ausführung spricht dafür deutlich. Um des Charakters willen ist das Stück nicht geschrieben, auch sein Motiv kann also nicht den Charakteren entspringen, die im besten Falle nur allgemeine typische Grundstriche erhalten, sondern es bedarf als Hebel seiner selbst einer besonderen Intrigue, einer Handlung. Wie diese in Gang gebracht wird, ist ein technisches Meisterstück. Ein Weib löst das Werk aus — cherchez la femme!

Scene an Scene reiht sich und zwingt langsam sich steigernd endlich ihrem Helden den erlösenden Entschluss auf. Von da ab, eben so spielend, lösen sich die verschlungenen Knoten. Mit einem Worte eine Technik, an deren Klugheit selbst der Techniker Laube seine helle Freude gehabt hätte.

Denn von solcher Art ist dieses Stück. Was sonst seine Menschen reden, sind allgemeine Gefühle, wonach sie handeln, ist allgemeine Weisheit, was sie erstreben, sind allgemeine Ziele — und nur, wenn Gottschall den realen Boden unter den Füssen allzusehr schwinden fühlt, greift er behend zurück nach der Wirklichkeit und dämpft den idealistischen Flug durch Shakespearesche Lichter. Und dabei kommt der Hauptmangel seiner Theorien zum Vorschein. Solche Lichter verträgt seine idealistische Kunst nicht recht und aus guten Gründen. Will oder kann man nicht eigene Wege gehen, so mag man meinethalben sich Schiller oder Shakespeare oder sonst wen als einzig gültige Kunstnorm setzen, aber nie soll man nach allen zugleich schielen, nie soll man sie alle in eins verquicken wollen. Denn wie bei solcher Methode, erscheint uns schliesslich Gottschalls Cromwell? Nicht als das Princip der alles bändigenden Vernunft, wie Gottschall es haben wollte, — wir sehen da einen schlauen Fuchs, der nüchtern nur seinen Vorteilen nachspürt, den Teufel im Herzen, auf der Zunge Gott und die Ideale.

Und das war doch wohl nicht die Absicht?

* * *

In seiner „Technik des Dramas" hat Gustav Freytag dem Dogma aller idealistischen Kunst folgenden klassischen Ausdruck gegeben:

„... der moderne Dichter hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, dass die Welt, in welche er ihn einführt, durchaus den idealen Anforderungen entspricht, welche Gemüt und Urteil der Hörer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben."

Das ging, solange es ging, solange die „Ereignisse der Wirklichkeit" nicht die Kraft hatten, sich selbst in Scene zu setzen. Aber langsam wurde auch ihnen die Sprache immer vernehmlicher, immer dringlicher, und immer stärker wurde auch in ihnen der Anspruch auf selbständige Wertung und Geltung.

Im „Naturalismus" kam solcher Anspruch schliesslich zum heftigsten, schroffsten Ausdruck, aber die Thaten und Zeugnisse der empörten Wirklichkeit kleben nicht an diesem einen Namen, sie sprechen aus unserer ganzen neuesten Litteratur. Wenn ich dieser ihre charakteristischen Merkmale bestimmen soll, so möchte ich sagen: diese Litteratur geht ganz nur von der Wirklichkeit aus, sie beobachtend, nachgehend und nachgebend, wohin sie auch führen möge. Und sie vermag auf diese Weise zwei besondere Wirkungen, je realistischer sie wird, um so stärkere Stimmung erzeugt sie, und je objektiver, tendenzloser ihr Realismus wird, um so prächtiger wirkt ihr Humor. Stimmung und Humor, das sind die schönsten Früchte der neuesten Litteratur.

Bemerkenswert ist die Stellung des Weibes in dieser modernen Realistik. Früher, man denke an „Cromwell", galt das Weib den Dichtern als Schürerin des Schicksalknotens, als erregendes, steigerndes Moment, als versöhnendes Princip usw. Heute, in der Litteratur von heute, wird es zum Symbol des Lebens: das Verhältnis des Mannes zum Weibe, des Weibes zum Manne ist gleichzeitig ein Reflex, ein Abbild für das Verhältnis des Menschen zu seiner Welt. „Nora" und die „Gespenster" eifern nicht nur gegen die Irrungen im Eheleben, sie dozieren mit der Emanzipation der Frau viel eindringlicher noch die Emanzipation der ganzen Menschheit.

Die Wirklichkeit als Ausgangspunkt, das Weib als Symbol, eindrucksvolle Stimmung und tendenzloser Humor, — diese vier Faktoren verschaffen dem an sich unbedeutenden Stückchen Rudolf Lothars, indem er sie alle viere wirksam benutzt, beinahe die Wirkung einer künstlerischen That. Sein durchaus litterarisches Streben, Witz und Verstand und ein wenn auch nur grobes Gefühl für die technischen Forderungen der modernen Kunst haben ihn dahin gebracht.

Eine wirklich schöpferische Kraft wird man ihn wohl kaum nennen können. Nur zu oft geht seinem Können der Atem aus. Aber unser Theater heute kann schon auch

fleissige Handwerker brauchen, sofern sie der Kunst dienen wollen und nicht gemeinen Instinkten.

Im Wienertum ist Lothar gross geworden, darum wurde, was in ihm Wildes stecken mochte, von vornherein gezähmt, und wo es schon aus diesem Grunde seinem Stücke an Kraft gebricht, gewinnt es wiederum gerade durch das Wienertum viel an Gefälligkeit. So kann es geschehen, dass Lothar uns den zuckrigsten Anarchismus „vormachen" kann, und dennoch entrüsten wir uns nicht, — wir machen mit, unbesorgt und lustiger Dinge. Wir sind ja in Ungarn, auf dem Dorfe, und anno 1476!

So ein Dorf dort hat nun seit Jahr und Tag keinen Richter, man denke! Aber es steht noch und die Menschen gedeihen. Lustig sind sie, tanzen und trinken. Braucht's mal einen Richter, ei, sie richten alle miteinander, mit Knüppeln und Fäusten. Niemand befiehlt dort, niemand gehorcht dort. Da aber nun doch endlich, bloss der Ordnung wegen ein Richter gewählt werden soll, geraten sie aneinander, wohl gemerkt nur wegen des Richters und bei diesem Thema, werden zu Bestien und entwickeln sehr hübsch die gemeinsten Laster der Lüge, Bestechung und Vergewaltigung. Und doch, auch dann noch einigt sie alle schnell wieder ein einziges Wort: Eljen! dem Vaterland, dem König, der Treue zur Heimat!

Ist das nun nicht ein idyllischer Anarchismus?!

So ein Bursch dort, der notgedrungen sein Mädel verlassen, kommt wieder, notgedrungen diesmal als sein eigener Zwillingsbruder, und da das Mädel alle Schwüre der Treue, den ganzen grossen Schmerz vergisst und dem angeblichen Zwillingsbruder ganz so sich hingiebt wie zuvor dem angeblichen ersten, „er küsst genau so schön", ist er's zufrieden, und sie sind glücklich.

Ja, ist das nun nicht die „freieste" Art zu lieben?

So ein König dort flieht entsetzt vor den Pflichten seines Berufs, die ihn in unbekannte Ehefesseln schlagen sollen, flieht zu seinem Volke, wo noch die goldene Freiheit herrscht. Ein freies Volk, der König in Fesseln — ist das nun nicht eine verkehrte Welt?!

Warum liebt der König miteins die ihm aufgezwungene und darum verhasste Gemahlin? Weil er sie in Freiheit hat lieb gewinnen, weil er sein Schicksal hat selbst bestimmen dürfen. Die Persönlichkeit verlangt energisch ihr Recht!

Und was gewinnt dem König miteins das Herz seiner Gemahlin? Er zeigte ihr den Herrn, der meistern kann: andere genau so wie sich selbst, ein starkes überströmendes Gefühl, aber noch stärker an Willenskraft. Dem Starken gehöre die Welt!

Und dieses Märchens Ende?

Das Dorf hat immer noch keinen Richter.

Und die Burschen und Mädchen lieben immer noch ohne alle „Theorien".

Frei ihr Schicksal bestimmend, lebt das junge Königspaar nun in eitel Freuden und Wonnen.

Und frei ihr Schicksal bestimmend, halten König und Volk, jeder des anderen Wert erkennend, unentwegt, wie stets, zueinander.

Eljen! Eljen! Eljen! die Anarchie!!!

Ist das nicht wirklich ein Märchen? Und doch, das Stück lebt einzig von den Erfolgen des Realismus. Ein Weib steht in seiner Mitte und es geht ganz von der Wirklichkeit aus, denn die Bauern damals und heute sind in Ungarn wohl ziemlich dieselben. Trotz ihrer derben Echtheit sollen sie gerade den Beweis für die idealsten Möglichkeiten erbringen, darum wirkt ihre Realistik mit so bestechendem Humor. Und sie wirkt zugleich so unendlich stimmungsvoll, weil nichts in sie hineingelegt wird, was nicht von vornherein in ihr schon vorhanden ist: der Zwang wird den freien Söhnen der Puszta wirklich gefährlich, Dogmen und Theorien sind ihnen wirklich überflüssig, und die Freiheit ist für sie wirklich Bedingung des Lebens, das einzig Gesunde, Notwendige, die „ideale Anforderung", von der Freytag spricht.

Der Unterschied ist nur der: Wenn die Alten etwas zu sagen hatten, so stellten sie ihre „ideale Anforderung" als erstes hin und bauten sich dann um diese herum erst eine eigene Welt, die der „idealen Anforderung" entsprach, ob auch der Wirklichkeit, danach fragte man nicht.

Den Jungen hingegen springt umgekehrt aus einem Stück Welt wie von selbst eine „ideale Anforderung“ entgegen, sie haben nichts Besseres zu thun, als dieses Stück Welt von neuem so vor uns hinzustellen, wie sie es vorgefunden.

Das macht, die Alten trugen ihre „ideale Anforderung“ in die Welt hinein, die Jungen umgekehrt holen die ihre aus der Welt heraus, oder noch drastischer: die Alten lebten in den Wolken, die Jungen leben — ihre Feinde haben so unrecht nicht — auf der Erde, wo sie am saftigsten ist.

* * *

Nie sind Regisseure so nötig gewesen, nie aber auch so schwer zu finden gewesen, wie heute. Das war noch kürzlich erst Adolf L'Arronges laute und ewige Klage. Wer das Wesentliche der neuesten Dichtung durchsetzen will, kann der guten Regisseure überhaupt nicht entbehren, die Dichtung steht und fällt mit ihnen. Von ihnen hängt heute die Wirkung ab, nicht von den Dichtern, wie in der klassischen Zeit, und nicht von den Schauspielern, wie in der „genialen“ Zeit, und nicht vom Theatermeister, wie bei den Meiningern und Ausstattungsstücken. Sondern alle drei, der Dichter und der Schauspieler und der Dekorateur, sind nur Werkzeuge in der Hand des Regisseurs, dem Publikum einen bestimmten Stimmungsgehalt zu übermitteln. Sie alle drei brauchen nicht allzuviel zu können, sofern sie mit Eifer dabei sind, wird sie der Regisseur schon zu ganzen Wirkungen führen. Beweis: der überraschende Erfolg des „Biberpelz“ in der „Litterarischen Gesellschaft“ voriges Jahr.

Also vor allem muss der Regisseur etwas können. Er muss den Gehalt eines Stückes herausfühlen können und nur diesen das ganze Stück hindurch in seiner ganzen Wirklichkeit, mit allen seinen Intimitäten, all den kleinen und kleinsten Kleinigkeiten, ungestört und ungetrübt, von der Bühne herab gelten und wirken lassen, bis endlich notgedrungen die Leute da unten zu genau derselben Empfindung gelangen, welche seine Regie eben wollte.

Das ist bei modernen Sachen keine Hexerei, man muss sie nur zu lesen verstehen. Schwieriger wird's schon, wenn das feste, alte Repertoir für die Gegenwart belebt werden soll. Wie soll man da vorgehen? Die Meinungen sind verschieden, indessen wird wohl die Art entscheiden, welche die meiste Wirkung verspricht. Kann aber die Art, wie man am Hofe Ludwigs XIV. spielte, heute noch wirken? Nein. Man wird also zusehen müssen, die alten Stücke in eine moderne Art zu übersetzen. Das grosse Geheimnis dabei ist nur, die Grenze zu finden, bis zu der man vorgehen darf, ohne die einmal gegebene Struktur, mit der das Stück notwendig steht und fällt, zu zerstören. Ein missglückter, weil unverständiger und übereifriger Versuch dieser Art war die „moderne“ Aufführung von „Kabale und Liebe“ im Deutschen Theater zu Berlin. Im Bestreben rein konversationell zu erscheinen, vergass man, dass auch im Leben heute Leidenschaften entscheiden und ein pathetischer Ausbruch auch heute noch manchem sogar hygienisches Bedürfnis ist.

Solches sind die besonderen Aufgaben und Pflichten einer modernen Regie. Besitzt unser Stadttheater eine solche? Ist Herr Adler ein solcher Regisseur? Das Publikum hat darüber kein Urteil, kann keines haben. Auch die Litteraten, die für gewöhnlich übers Theater schreiben, können's nicht recht entscheiden. Aber die Schauspieler werden's wissen. Und Publikum und Litteraten werden auch hier dem Urteil der Fachleute nachgeben müssen.

(Schluss folgt.)

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Das 74. Niederrheinische Musikfest am 6., 7. und 8. Juni in **Aachen** unter Leitung Hans Richters und Schwickeraths (Aachen) hat folgendes Programm: 1. Tag: Missa solemnis und „Eroica"-Symphonie von Beethoven. 2. Tag: IV. Symphonie und Vier ernste Gesänge von Brahms, „Die Seligkeiten" von C. Franck. 3. Tag: D dur-Orchestersuite von S. Bach, H moll Symphonie von Schubert, „Don Juan" von Rich. Strauss, Ouverture „Carneval" von Dvořák, Schlussscene der „Meistersinger" von Wagner, Solovorträge. Als Gesangssolisten werden Frau Gmür-Harloff (Weimar) und Crämer-Schleger (Düsseldorf), Frl. Landi (London), v. Zur Mühlen (Berlin), Perron (Dresden) und Sistermans (Frankfurt a. M.) genannt, während im instrumentalen Bereich nur Frau Carreño solistisch mitwirken wird.

Das 15. schlesische Musikfest, das vom 20. bis 22. Juni in **Görlitz** stattfinden wird, hat folgendes Programm festgestellt: 20. Juni: C-moll Symphonie von Beethoven, Oratorium „Christus" von Kiel. 21. Juni: Chöre aus dem ersten Akt von Richard Wagners „Parsifal", Wald-Symphonie von Raff, Solistenvortrag für Alt, Klavierkonzert von Chopin, Triumphlied von Brahms. 22. Juni: B-dur-Symphonie von Beethoven, Sopran-Arie, Violin-Solo, Finale aus Cherubinis „Wasserträger", Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz, Ouverture zu „Oberon" von C. M. v. Weber, weitere Solistenvorträge, Schlusschor „Hallelujah" von Händel. Als Solisten sind folgende Künstler gewonnen worden: Fräul. Hiedler, k. Hofopernsängerin (Berlin), Frl. Lavalle, Konzertsängerin (Breslau), Frau Götze, k. Hofopernsängerin (Berlin), Frl. Anna Stephan, Konzertsängerin (Berlin), Herr Sommer, k. Hofopernsänger (Berlin), Herr Perron, k. Kammersänger (Dresden), Herr Eugen Franck, Konzertsänger (Dresden), Frl. Alexandra Alfredowna Dronker (Petersburg), Professor Halir, k. Konzertmeister (Berlin).

Das Kaim-Orchester zu **München** wird auch während der heurigen Fremdensaison an opernfreien Tagen, und zwar in der Zeit vom 19. Juli bis 1. September, Beethoven-Konzerte veranstalten.

Stuttgart. Am 15., 16. und 17. Mai wird, wie schon gemeldet wurde, das 2. grosse Musikfest in der städtischen Gewerbehalle abgehalten werden. Als Dirigenten der drei Konzertabende fungieren die Hofkapellmeister Dr. Hans Richter-Wien und Dr. A. Obrist-Stuttgart; als Solisten wirken Frl. Emma Hiller-Stuttgart, Frl. Lula Gmeiner-Berlin, sowie die Herren Emil Götze, Anton Sistermans und Professor Hugo Heermann mit. Der Chor besteht aus 600, das Orchester aus 120 Mitwirkenden. Der erste Tag bringt u. a. die Grosse Messe in Es-dur von Franz Schubert. Der zweite Tag ist hauptsächlich dem Andenken von Brahms gewidmet.

Wiesbaden. So hat denn der Wagner-Verein unter sehr günstigen Anzeichen seine Thätigkeit begonnen. Der gelungene Ausfall des ersten Abends, welcher sehr zahlreich besucht war, verheisst eine gute Zukunft. Herr Eduard Reuss hielt zunächst einen Vortrag, in welchem er nochmals die Bestrebungen des Vereins erörterte. Sodann sang Frau Kammersängerin Reuss-Belce die „Fünf Gedichte" und erzielte damit einen tiefgehenden Eindruck. Zum Schlusse spielte Herr Reuss die H-moll Sonate von Liszt. Frau

Cosima Wagner wohnte der Veranstaltung bei und sprach ihre Zustimmung zu den Absichten des Vereins und ihre Befriedigung über den Verlauf dieses ersten Abends aus. Er hat im grossen Saale des „Kasino“ stattgefunden. E. B.

Theater Oper

Dresden. In der Hofoper setzte Frau Burrian Jelinek als „Santuzza“ in Mascagnis „Cavalleria rusticana“ ihr interessantes Gastspiel erfolgreich fort. Man scheint in erster Linie der Vielseitigkeit der Dame Rechnung tragen zu wollen.

Berlin. Kienzls Oper „Don Quixote“ soll zum Herbst im Opernhaus zur Aufführung gelangen.

Im Hoftheater zu **Darmstadt** gelangte am 19. d. Mts. Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ erstmals zu scenischer Darstellung. Das Werk wurde sympathisch aufgenommen. Inscenierung und Darstellung werden sehr gerühmt.

Frankfurt. Ferdinand Langers in den letzten Jahren bereits an verschiedenen anderen Bühnen zur Aufführung gelangte Oper „Der Pfeiffer von Haardt“ ist am 1. Mai mit hübschem Erfolg auch über die Bretter des hiesigen Opernhauses gegangen.

In **Moskau** hatte Giordanos Oper „André Chenier“ grossen Erfolg.

Stuttgart. Am 12. Mai findet hier die erste Aufführung von „Tristan und Isolde“ statt.

Im Carignan Theater zu **Turin** fand die erste Aufführung von Massenets „Werther“ mit grossem Erfolge statt.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Im Berliner Theater ging zum erstenmal das neue Schauspiel in 4 Akten „Die Brüder" von Paul Lindau in Scene. Das Stück ist nach Lindaus eigenem Romane, der ebenfalls „Die Brüder" heisst, gearbeitet. Der Erfolg war sehr mässig.

München. Im Residenztheater wurde die dramatische Studie „Die Pflicht" vom Fürsten von Wrede bei der Erstaufführung mit Beifall aufgenommen, während das ebenfalls zum erstenmal aufgeführte Schauspiel „Der Blender" von Gottfried Boehm kaum einen Achtungserfolg errang.

— Das „Deutsche Theater" wurde am Ostersonntag mit Ibsens Jugendwerk „Das Fest auf Solhaug" wieder eröffnet. Der neue Direktor Herr Emil Drach hatte damit allerdings nicht eben einen glücklichen Griff gethan. Das Haus war von einem erwartungsvollen Publikum bis auf den letzten Platz gefüllt, das mit dem Beifall nicht kargte.

Personalien.

Intendant **Prasch** wird für die nächste Saison die Leitung des Theaters des Westens in Berlin übernehmen und zwar unter sehr günstigen Bedingungen. Der Kontrakt ist bereits ausgefertigt, aber zur Zeit von Herrn Prasch noch nicht vollzogen. Es besteht die Absicht, für das Haus im Westen ein eigenes Personal zu engagieren, das der Leitung eines stellvertretenden Direktors subordiniert wird. Für diesen Posten ist Herr **Max Hofpauer** gewonnen.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Fest-
Ausgabe
der
[Zei]tschrift für Musik
und Litteratur

Die
Redenden
Künste

III. Jahrgang, 1896/97.
Heft 35/37.

Preis M. —.70.

Führer

durch die

XXXIII. Tonkünstler-Versammlung

zu Mannheim

vom 27. Mai
bis 1. Juni 1897.

CONSTANTIN WILD's VERLAG
LEIPZIG
UND BADEN-BADEN.

Leipzig, den 29. Mai

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12–1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 35/37.

Inhalts-Verzeichnis.

Die bis jetzt erschienenen Hefte des III. Jahrganges der Zeitschrift für Musik und Litteratur

„Die Redenden Künste“

enthalten u. A. folgende interessante Aufsätze, welche auch einzeln durch alle Buch- und Musikalienhandlungen bezogen werden können.

* * *

Unsere musikalische Kritik. Eine zeitgemässe Betrachtung von Max Chop. (Heft 1, 2, 3.)
Ein Brief der Frau Cosima Wagner. (Heft 1/2.
Die Rheingold-Oper in Bayreuth und die Cosima Wagner-Frage. Von Moritz Wirth. (Fortsetzung. Heft 1/2, 3, 4, 5, 6, 8, 12, 13, 14, Schluss.)
Das junge Deutschland und die Überwindung der Romantik. Von Dr. Victor Schweizer. Heft 1/2.
Eine neue Strömung in der Litteratur. Von Anton Berg. (Heft 4.)
Ada Adiny. Ein Triumph deutscher Kunst über fremden Geist. (mit Porträt). Von Otto Sonne. (Heft 6.)
Debora. Oratorium von G. F. Händel. (Erstaufführung zur Feier des 18. Oktober in der Alberthalle zu Leipzig. Von Otto Sonne. Heft 6.)
Berühmte Isolden von Dr. West. (Heft 7.)
Lilli Lehmann-Kalisch (mit Porträt). Eine Studie von Max Chop. (Heft 7.
Ein Blatt aus der Geschichte des Halleschen Stadttheaters. Dem Archiv entrissen und mit Kommentar versehen von Otto Sonne. Heft 8.
Hermann Zumpe, der neue mecklenburgische Hofkapellmeister. Eine biographische Skizze von Otto Sonne. Heft 9.
Eine Aufführung der „Walküre“ am Magdeburger Stadttheater. Erduldet am 8. November und geschildert von Otto Sonne. (Heft 9.
Theodor Dulmchen. Ein litterarisches Charakterbild von Dr. Heinr. Welcker. (Heft 9, 10.)
Friedrich Nietzsche und Richard Wagner. Von Dr. Victor Schweizer. (Heft 9, 10, 13.
Gedanken eines Unparteiischen über die Verhältnisse am Karlsruher Hoftheater. Von Prof. Martin Krause. Heft 10.
Die Erstaufführung des „Flutgeist“ von Gebr. Hillemacher am Karlsruher Hoftheater. Von Prof. Martin Krause. Heft 11.
Musikalische Reminiscenzen-Jägerei. Eine kritische Plauderei von Max Chop. Heft 11, 12, 13, 14.
Shakespeare und kein Ende. Von Anton Berg. Heft 11.
Über die Schönheit und die Harmonie eines neuen Gemäldes von Max Klinger. Von R. W. Zachariae. Heft 11, 12.
„Odysseus' Heimkehr.“ Musiktragödie von August Bungert. Besprochen und erläutert von Max Chop. (Heft 12.)
Lenau und die Musik. Eine Studie von George Armin. (Heft 12, 13, 14.
Die Musteraufführung des Nibelungenringes am Berliner Opernhaus. Von Rob. West. (Heft 13, 14, 15.)
Kaiser und Galiläer. Schauspiel von Henrik Ibsen. Von Dr. Karl Zeiss. (Heft 13.
Die Erstaufführung von Aug. Bungerts Musiktragödie: „Odysseus' Heimkehr“ am Hoftheater in Dresden (mit Bild). Von Max Chop. Heft 14.
Robespierre. Drama in 5 Akten von Heinrich Welcker. Erstaufführung am Gärtnerplatz-Theater in München. Von Friedrich Heller. Heft 14.
Das anhaltische Fürstenhaus und die Kunst. Von Prof. Martin Krause. (Heft 15.)
Houston Steward Chamberlain und Frau Lilli Lehmann als Verbrecherin. Von Moritz Wirth. Heft 15.
Was die Leipziger Oper uns zu Weihnachten bescherte. Von Robert West. Heft 15.
Goethe und Richard Wagner. Von Prof. Dr. K. Landmann. Heft
Hermann Kretzschmar. Eine biographische Skizze von Otto Sonne. (Heft 16.)
Über die Bedeutung des Falsetts. Von George Armin. Heft 16 und 18.
Über den alten und neuen Stil in der Schauspielkunst. Von Dr. Carl Heine. Heft 16 u. 17.
Rafael Maszkowsky. Biographische Skizze von Robert West. (Heft 18.
E. N. von Reznicek am Grossh. Hof- und Nationaltheater in Mannheim. Von J. Richter. (Heft 18.
Ein noch ungedruckter Brief Goethes. Mitgeteilt von Anton Berg. Heft 19.)
Königskinder. Zur Erstaufführung am Münchner Hoftheater. Von Max Schillings. Heft 19.
Die litterarischen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland. Von Anton Berg. Heft 19/21.
Richard Wagner und sein Einfluss auf unsere Zeit. Von Max Chop. Heft 20/21.
Tristan und Isolde im Hoftheater zu Dresden. Bemerkungen zu einer strichlosen Aufführung des Werkes. Von Robert West. Heft 20/21.
Charles Lamoureux, Richard Wagners Bannerträger in Frankreich. Von Otto Sonne. Heft 22.

XXXIII. Tonkünstler-Versammlung

des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins

zu

MANNHEIM

⟶ 27. Mai bis 1. Juni 1897. ⟵

Programm der sechs Konzert-Aufführungen.

I. Donnerstag, den 27. Mai, abends 7 Uhr

Grosses Konzert im Saalbau.

1. Abteilung

1. *Richard Strauss*, „Also sprach Zarathustra“, sinf. Dichtung.
2. *Felix Weingartner*, Gefilde der Seligen, sinf. Dichtung.

2. Abteilung

3. *E. N. v. Reznicek*, Requiem für Orchester, Chor, Orgel und Gesangsoli.
 Orgel: Herr Musikdirektor Hänlein aus Mannheim.
 Gesangsoli: Frau Anna Sorger, Hofopernsängerin, Frau Helene Seubert-Hausen, Kammersängerin, Herr Hermann Krug, Hofopernsänger, Herr Fritz Erl, Hofopernsänger, Herr August Knapp, Kammersänger, Herr Carl Marx, Hofopernsänger (sämtlich vom Gr. Hof- und Nationaltheater zu Mannheim).

Alle drei Nummern dieses Programms unter persönlicher Leitung der Komponisten.

II. Freitag, den 28. Mai, abends 7 Uhr

Kammermusik im Konzertsaal des Gr. Hoftheaters

zum Gedächtnis von Johannes Brahms.

1. *J. Brahms*, Streichquartett B dur op. 67 (Wiener Quartett Rosé).
2. „ Lieder (Frl. Anna Hiendl, Hofopernsängerin aus Mannheim).
3. „ Klavierquartett G moll op. 25 (Frau Margarethe Stern aus Dresden, die Herren Arnold Rosé, Reinhold Hummer und von Steiner aus Wien).
4. „ Vier ernste Gesänge (Dr. Felix Kraus aus Wien).
5. „ Streichquartett A moll op. 51 (Wiener Quartett Rosé).

III. Sonnabend, den 29. Mai, abends 7 Uhr

Grosses Konzert im Grossherzoglichen Hof- und National-Theater.

Dirigent: Herr Hofkapellmeister E. N. v. Reznicek.

1. Abteilung

1. *Vincent d'Indy*, Sinfonie sur des thèmes montagnards mit obl. Klavier.
 Klavier: Herr Edouard Risler aus Paris.
2. *Tschaikowsky*, Violinkonzert (Herr Alexander Petschnikoff aus Moskau).
3. *C. Frohlocke*, Kantate für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung.
 Gesang: Herr Dr. Felix Kraus aus Wien.
4. *J. S. Bach*, Adagio und Fuge für Violine (Herr Alexander Petschnikoff, Moskau).
5. *Richard Strauss*, Neue Gesänge mit Orchesterbegleitung (Herr Dr. Felix Kraus-Wien).

2. Abteilung

6. *Franz Liszt*, Dante-Sinfonie. — Der von 80 Knaben gesungene Knabenchor im letzten Satz unter Leitung des Herrn Hauptlehrer Bruder.

Die No. 3 und 5 unter persönlicher Leitung der Komponisten.

IV. Sonntag, den 30. Mai, nachmittags 5 Uhr
Grosses Konzert im Grossherzoglichen Hof- und National-Theater.
Dirigent: Herr Hofkapellmeister E. N. v. Reznicek.

1. Abteilung.

1. *E. N. v. Reznicek*: Lustspiel-Ouverture.
2. „Arie der Blinden" aus Ponchiellis Oper Gioconda, Frl. Camilla Landi aus Paris.
3. Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung, Herr Edouard Risler aus Paris.
4. Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung, Frl. Camilla Landi.
5. Klaviersoli, Herr Edouard Risler aus Paris.

2. Abteilung.

6. *Hektor Berlioz*: Lelio oder die Rückkehr zum Leben, Monodrame lyrique für Orchester, Chor, Klavier, Gesangssoli und verbindende Deklamationen in scenischer Darstellung.
   Gesangssoli: Die Herren Hofopernsänger F. Erl und J. Kromer (Mannheim).
   Deklamation (Lelio): Herr Dr. Kaiser, Hofschauspieler (Mannheim).

V. Montag, den 31. Mai, vormittags 11 Uhr
Kammermusik im Konzertsaal des Grossherzoglichen Hoftheaters.

1. *W. v. Baussnern*: Streichquartett (Mannheimer Quartett Schuster).
2. Liedervorträge (Dr. Ludwig Wüllner aus Köln).
3. *Robert Kahn*: zweite Sonate für Violine und Klavier (Herr Konzertmeister Schuster [Mannheim] und der Komponist).
4. Liedervorträge (Dr. Ludwig Wüllner aus Köln).
5. *A. Dvořák*, Streichquartett op. 105 (Mannheimer Quartett Schuster).

VI. Dienstag, den 1. Juni, vormittags 11 Uhr
Kammermusik im Konzertsaal des Grossherzoglichen Hoftheaters.

1. *J. Haydn*, Streichquartett D-dur op. 76 No. 5 (Wiener Quartett Rosé).
2. *Alexander Ritter*, Lieder op. 2, No. 1 u. 2, op. 9, op. 16 (Frl. Hertha Ritter aus Weimar).
3. *F. Schubert*, Streichquartett D-moll (Wiener Quartett Rosé).
4. *Alexander Ritter*, Lieder op. 17, op. 10, op. 5, op. 21 (Frl. Hertha Ritter aus Weimar).
5. *L. v. Beethoven*, Streichquartett op. 131 (Wiener Quartett Rosé).

Eintrittspreise.
A. Abonnements für alle 6 Konzerte:

Theater	Saalbau und Theatersaal	M.
1. Vorderplätze im I. Rang	und beste nummerierte Saalsitzplätze	40,—
2. Reserveloge u. Logen im I. Rang (von d. II. Reihe ab), Logen im Parterre	„ nummerierte Saalsitzplätze	25,—
3. Parkett-Sperrsitz	„ „ „	20,—
4. I. Rang Mitte und Vorderplätze vom II. Rang Seite	„ „ Gallerie-Sitzplätze	17,—
5. I. Rang Seiten, Rückplätze II. Rang Mitte und Parkett-Stehplätze	„ Saal-Stehplätze	14,—
6. Parterre	„ Gallerie-Stehplätze	10,—

B. Eintrittskarten für einzelne Konzerte:
I. Für die grossen Konzerte im Hoftheater.

	M.		M.
Vorderplätze im I. Rang	10.	II. Rang, Seiten-Rückplatz	3,50
Reserveloge und Loge I. Ranges (von der II. Reihe ab), Logen im Parterre	6,—	II. Rang Mitte	3,—
		Parkett-Stehplatz	3,50
		Parterre	2,50
Parkett-Sperrsitz	5,—	III. Rang Seite	1,50
I. Rang Mitte, Vorderplatz I. Rang, Seite	4,50	[illegible]-Loge	1,—
		Gallerie	,50

II. Für das grosse Chor-Konzert im Saalbau.

	M.		M.
Nummerierte Sitzplätze im Saal je nach Lage (vergl. Plan an der Kasse)	7,—	Nummerierter Gallerie-Sitzplatz	4,—
	5,50	Saal-Stehplatz	3,—
	4,50	Gallerie Stehplatz	2,—

III. Für die drei Kammermusiken im Konzertsaal des Grossh. Hoftheaters.

	M.		M.
Nummerierter Sitzplatz im Saal je nach Lage (vergl. Plan an der Kasse)	6,—	Nummerierter Gallerie-Sitzplatz	3,—
	5,—	Saal-Stehplatz	2,50
	3,50	Gallerie-Stehplatz	2,—

Der geschäftsführende Ausschuss: **Martin.** Der Schriftführer: **Dr. Kahn.**

Zur gefl. Beachtung!

Die vorliegenden Hefte der **„Redenden Künste“**, die als

Festnummer zu der XXXIII. Tonkünstlerversammlung

erscheinen, sind in erster Linie bestimmt, als Führer durch die Aufführungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu dienen.

Wir hoffen, damit den Festteilnehmern eine willkommene Gabe zu bieten.

Gleichzeitig benutzen wir die Gelegenheit, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise, denen bisher die **„Redenden Künste“** (Leipziger Konzertsaal) als eine lediglich lokalen Interessen dienende Musik- und Litteraturzeitschrift erschienen ist, auf ein Unternehmen zu lenken, welches, durchaus fortschrittlich, unabhängig von „Clique und Claque“ geleitet, mit sichtbarem Erfolg danach strebt, seinen Lesern ein lückenloses und sorgfältig ausgeführtes Abbild des Musik- und Litteraturlebens unserer Zeit zu bieten.

Wenn wir noch mitteilen, dass wir, wie jetzt bei der Tonkünstlerversammlung, auch für die bevorstehenden **Bayreuther Festspiele** hervorragende Mitglieder gewonnen haben, die den **„Redenden Künsten“** zu einer leitenden, massgebenden Stellung in der **Bayreuth-Frage** verhelfen werden, so glauben wir, dass wir

„Die Redenden Künste“

mit voller Überzeugung zum Abonnement empfehlen dürfen.

„Die Redenden Künste“ sind zum Preise von Mark 1,50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie durch die kaiserliche Post (Preis Mark 2, pro Quartal) zu beziehen.

Wir erlauben uns noch ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann, und zwar unter Abrechnung des Betrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste“.

Musikalischer Teil.

Die Festdirigenten der XXXIII. Tonkünstler-Versammlung zu Mannheim.*)

Von Heinrich Chevalley, J. Richard, Friedrich Stein und *Robert West.*

E. N. von Reznicek. Felix Weingartner. Richard Strauss.

E. N. von Rezniceks Wiege stand, wie schon seines Namens Klang verrät, nicht weit von der schönen blauen Donau in sehr vornehmem Hause, als Sohn des österreichischen Generals von Reznicek und dessen Gattin, einer Fürstin Ghika, wurde er in Wien im Jahre 1861 geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums in seiner Vaterstadt wandte sich Reznicek zuerst nach Graz, um dort an der Universität wissenschaftliche Studien zu treiben. Aber nicht allzulange litt es ihn dabei, seine Begabung drängte ihn einer künstlerischen Thätigkeit zu, und am Konservatorium in Leipzig suchte er die nötigen Fundamente zu legen. Als angehender Kapellmeister verliess Reznicek die grosse Musenstadt an der Pleisse wieder, und nun kamen für ihn die Jahre des Lernens und Wanderns, die keinem Kapellmeister noch erspart geblieben sind. In Zürich, Stettin, Mainz erwarb er sich die praktischen Kenntnisse des Theaterdirigenten, die keine Theorie und kein Dirigieren am Klavier ersetzen kann, dann nahm das goldene Prag den Wandermüden auf acht Jahre auf. In den Prager Jahren entstanden die Kompositionen Rezniceks, von seinen ersten Versuchen bis auf die „Donna Diana". Drei Opern im grossen Stile „Die Jungfrau von Orleans", „Satanella" und „Emerich Fortunat" liegen wohlverschlossen in Rezniceks Pulte, sie „sind Manuskript und sollen es, nach des Autors Wunsch, ewig, ewig bleiben." Ausserdem stammen aus jener Zeit ein Streichquartett und eine „Symphonische Suite" (No. 1), die im Verlag von E. W. Fritzsch erschienen sind. Endlich nach den Nieten, die dem Autor kaum den Einsatz an Zeit einbrachten, das grosse Los „Donna Diana".

Als vor etwa 2 Jahren ein brillantes Scherzo im $^3/_4$ Takte unter dem Titel. Ouverture zu Donna Diana in den verschiedenen Konzertsälen auftauchte, da war der Name

*) Aus den in früheren Nummern der „Redenden Künste" erschienenen biographischen Aufsätzen der Herren H. Chevalley, J. Richard und F. Stein zusammengestellt und mit den nötigen Ergänzungen versehen. Die Red.

E. N. von Reznicek selbst für eifrige Forscher in der Welt der Töne terra incognita. Nur ganz allmählich erfuhr man, dass der glückliche Verfasser in Weimar lebe und mit Eugen d'Albert, Bernhard Stavenhagen, Dr. Beier u. a. der Dinge harre, die beim Abgange Eduard Lassens kommen sollten. Heute ist aus dem Weimaraner Kapellmeister-Aspiranten ein hochberühmter Mann, ein gefeierter Komponist mit reichem Verleger und ein wohlbestallter erster Hofkapellmeister des Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim geworden. Mit dem Glückskinde Mascagni, dem Direktor des Konservatoriums zu Pesaro, darf Reznicek mit Variierung eines bekannten Sprichwortes sagen: „Ein Glück kommt selten allein."

Am 1. September 1896 hat das Mannheimer Hof- und Nationaltheater in Herrn Hofkapellmeister E. N. von Reznicek einen neuen musikalischen Leiter erhalten, mit dem dasselbe allen Grund hat, sehr zufrieden zu sein. Herr von Reznicek hat sich während

E. N. von Reznicek

seiner beinahe zweijährigen Thätigkeit an der Mannheimer Hofbühne in einer dreifachen Richtung bewährt, als Komponist, als Opernleiter und als Dirigent der von dem Hoftheater-Orchester veranstalteten musikalischen Akademien. Am 20. Dez. v. J. ging dort von Rezniceks komische Oper „Donna Diana" erstmals in Scene und zwar mit ganz ausserordentlichem Erfolg und unter ganz aussergewöhnlichen Ovationen für den Komponisten, der sein Werk natürlich selbst leitete. Mag auch ein Teil des glänzenden Erfolges auf Rechnung der liebenswürdigen Persönlichkeit des rasch sehr beliebt gewordenen Komponisten zu setzen sein, so verdient „Donna Diana" doch ehrlich und redlich den Beifall, welcher ihr wie anderwärts so auch hier in reichem Masse zu teil geworden. In dem Berichte über die in Leipzig im Sommer vorigen Jahres stattgehabte XXXII. Tonkünstlerversammlung, welche mit einer Aufführung von Rezniceks „Donna Diana" eingeleitet wurde, befindet sich bereits in Heft 35/36 der „Redenden Künste" eine sehr anerkennende Besprechung und Beurteilung des Werkes. Nur ein Auserwählter, ein bedeutendes Talent kann die Wirkungen erzielen, welche von Reznicek in seiner „Donna Diana" im Bereiche der feineren komischen Oper erzielt hat. Seine Erfindungsgabe, die

leicht und mühelos hervorquillt, die grosse rhythmische Frische und Lebendigkeit seiner durchaus originellen Musik und vor allem die wahrhaft virtuose Behandlung des Orchesters, dem von Reznicek durch geistvolle Verwendung der Instrumente bedeutende Wirkungen abgewinnt, sichern seiner „Donna Diana" eine sehr ehrenvolle Stellung im Repertoire der komischen Oper. Das Werk hat sich überall viele und aufrichtige Freunde erworben.

Als Dirigent wusste von Reznicek durch seine Leitung des „Rienzi", des „Tannhäuser", der „Walküre", der „Zauberflöte", „Figaros Hochzeit" zu interessieren und anzuregen. Herr von Reznicek betreibt nicht jenen Dirigentensport, welcher durch etwas absolut Neues, noch nicht Dagewesenes, mag dasselbe innerlich auch noch so unberechtigt sein, blenden will, allein im gewöhnlichen Geleise bietet bei ihm immer wieder ein feinerer Zug, eine wirksame Tempo-Modifikation Anregung und hält das Interesse rege. Ein grosses Verdienst hat sich von Reznicek dadurch erworben, dass er bei der Begleitung der Singstimmen die Schallkraft des ungedeckten Orchesters so zu mindern versteht, dass der Gesang nicht gedeckt wird.

Ganz Hervorragendes leistete Herr von Reznicek im Konzertsaal, hier herrscht er mit souveräner Sicherheit und grosser Intelligenz. Das vornehmste Mannheimer Konzertinstitut, die musikalische Akademie des Hoftheater Orchesters, war in den letzten Jahren etwas hinter den berechtigten Anforderungen in Bezug auf Programme und deren Ausführung zurückgeblieben, von Reznicek gestaltete die Programme gediegener und abwechslungsreicher, die Ausführung war sorgsam vorbereitet and trefflich gelungen. In Beethovens Adur Symphonie, Tschaikowskys Symphonie pathétique, Liszts Hunnenschlacht, den symphonischen Dichtungen „König Lear" von Weingartner, „Scheherazade" von Rimsky-Korsakoff und Berlioz' Ouverture zu „Benvenuto Cellini" insbesondere zeigte sich von Reznicek als ein in der That hervorragender Dirigent, welcher das Orchester mit Ruhe und Sicherheit leitet, die Gedanken klar und bestimmt darlegt und durch geistvolle Auffassung das Interesse fesselt. Herr von Reznicek hat im Mannheimer musikalischen Leben festen Boden gewonnen.

* * *

Felix Weingartner, Edler von Münzberg, ein Schössling des dalmatinischen Bodens, ist gleichwohl eine Frucht deutscher Erziehung und in allem, was seine Persönlichkeit ausmacht, ein Deutscher — im Kern wie in der Hülse. Mit den stärksten wie mit den feinsten Fasern seiner reichen Wesenheit in der deutschen Musik wurzelnd, dient er seiner Muse als Dirigent und als Komponist, als Kritiker, Ästhetiker, Philosoph und Dichter — überall mit gleicher Hingebung, wenn auch naturgemäss mit ungleicher Potenz. Wie Weingartner dirigiert? Wie er lebt und arbeitet — d. h. wie ein Mann von Geist, der es nicht darauf anlegt, geistreich zu sein, also sich selber in Scene zu setzen, dem es beim Interpretieren eines Werkes nur darauf ankommt, dem Hörer die Musik so darzulegen, dass ihm deren klangliche Schönheit wie ihre seelische Weihe erschlossen, dass ihm so die Gesetze des Baues erklärt, wie der gedankliche Inhalt ausgeschöpft werde — das Gemüt erhebend und den Kopf belehrend zu gleichen Teilen. Darin liegt das Geheimnis seiner Dirigentenerfolge und in der Mitwirkung seiner abgeklärten Selbstbemeisterung, die auch den höchsten Affekten seines hinreissenden Temperaments energische Zügel anlegt, dass sie das Grenzgebiet einer geläuterten Klangschönheit und geadelter Formenanmut nirgends überschreiten.

Von seinem 21. Jahre ab als Dirigent thätig, hatte er Gelegenheit, nacheinander in Königsberg, Danzig, Hamburg und Mannheim Erfahrungen und Erfolge zu sammeln, ehe er 1891 nach Berlin kam, wohin ihm bereits ein glänzender Ruf als Dirigent voraufging. Seit dieser Zeit wirkt er am Kgl. Opernhause auf Bühne und Podium mit beispiellosen Kunsterfolgen, die seine Genialität sicherer feststellen, als Presse und Parteiengunst es vermögen. Das höchste Verdienst um die öffentliche Musikpflege Berlins hat Weingartner als Dirigent der Opernhaus-Symphonie-Abende sich erworben. Seine Vorgänger im Amt hatten es meisterlich verstanden, dieses vornehmste Berliner Konzertinstitut tot, d. h. in

den Misskredit unheilbarer Langeweile zu dirigieren. Von diesem ermutigenden status quo aus hat Weingartner es zu einer Höhe künstlerischen Wertes und materieller Erfolge geleitet, die vordem die kühnsten Köpfe nicht zu ahnen wagten. Neben unbestrittenen Musteraufführungen der deutschen Klassiker — Beethoven mit der Neunten und Siebenten an der Spitze — verdankt Berlin seiner Vermittelung die Bekanntschaft der bedeutendsten Symphoniker fast aller europäischen Nationen. Nach alledem sollte man wohl annehmen, dass die Magnetnadel seines Talentes wie seiner Neigung vornehmlich nach dem Konzertpodium zeige. Dem ist indessen nicht so. Seine intimste Kunstliebe im Gegenteil gehört der Bühne, und zwar nicht bloss als Dirigent. Nach seinen eigenen Bekenntnissen schätzt er das Musikdrama als das höchste Kunstwerk, nicht bloss in der Musik, sondern auf

Felix Weingartner.

allen produktiven Kunstgebieten überhaupt — als den Gipfel der menschlichen Kunst schlechthin. Diesem strebt er denn auch in den bemerkenswertesten seiner zahlreichen Kompositionen entgegen. In allem eine reformatorische Intelligenz, ohne eine revolutionäre Natur zu sein, geht er auch hier seine selbstgezogenen Pfade mit jener Sicherheit, die das Bewusstsein der Kraft im Können unabhängigen Köpfen zu geben pflegt.

Unabhängig! Das ist so der Kernpunkt wie die Peripherie seines Wesens. Und zwar unabhängig kraft einer stählernen Selbsterziehung, kraft der Fähigkeit, urteilend zu sondern, auch in dem, was als „Überlieferung“ mit dem Heiligenschein der Autorität auf die Welt gekommen. Nirgends mit seinem künstlerischen Wollen an diesen Heiligenschein sich verschreibend, zwingt er vielmehr die eigene Begabung unablässig, durch selbstthätig sich formende Bildung zu gestaltender Freiheit zu gelangen. Am klarsten erkennbar dokumentiert sich dieses Streben in dem Komponisten Weingartner und bei

diesem in seinen Bühnenwerken. Als ein Zwanzigjähriger (Weingartner ist am 2. Juni 1863 zu Zara, der Hauptstadt Dalmatiens, geboren) trat er mit seiner ersten Oper „Sakuntala" vor die Öffentlichkeit (ein Jahr später in Weimar aufgeführt). Wie billig, eine Jugendarbeit ohne innere Selbständigkeit. Schon 1886 folgte eine zweite Oper „Malawika", die ein Jahr darauf in München aufgeführt wurde. Auch hier noch ein getreues Wandeln in den „Spuren des Meisters", die selbst bei der Dichtung des Sujets (den indischen Dramen Kalidasas entnommen) den Autor im Bann halten. Dann folgt für ihn ein grosses Schweigen auf dramatischem Gebiete. Da, im Jahre 1892, tritt der „Genesius" vor die Öffentlichkeit, und zwar auf der Königl. Oper in Berlin!

Welch eine Selbstbefreiung in diesem Riesenschritte von den beiden ersten Opern zu „Genesius" — das Werk nicht nur einer genialen musikalisch-dramatischen Begabung, sondern einer vollausgereiften künstlerischen Persönlichkeit, die alle einengenden Fesseln und Rücksichten gesprengt hat, um in eigener Ausdrucksform einen eigenen Inhalt geben zu können. Mit prägender Kraft der Gestaltung malt er dichterisch wie musikalisch eine Doppelwelt in den gegensätzlichen Fermenten des sinkenden Cäsarentums und des keimtreibenden Christentums unter Kaiser Diokletian. Eine Welt, deren historisches „Milieu" sowohl, wie ihre bewegenden Anschauungen in den tragenden Persönlichkeiten mit treffsicherer Charakteristik des musikalischen Kolorits zum Ausdruck gebracht ist. In dem nach einem Herrigschen Operntexte frei und mit ungleich grösserer poetischer Schönheit vom Komponisten gedichteten Sujet, wie in dessen musikalischem Part baut sich das Werk mit ursprünglicher Kraft in der Exposition, der Scenenführung, der Charaktergestaltung und der eminenten, dramatischen Steigerung auf. Ein hochgespanntes Wollen, das in unabhängigem Schaffen von einem konformen Können allenthalben erreicht wird. So weit freilich kann kein Opernkomponist, der mit seiner ganzen Persönlichkeit in der Gegenwart haftet, dem gleichsam in der Luft liegenden Wagner-Einflusse sich entziehen, dass nicht im Recitativ-Charakter des Vokalparts die „Richtung" erkennbar wäre. Der „Genesius" stellt überdies an die Sänger, vornehmlich die der beiden Hauptpartien Genesius und Pelagia, ungeheure Ansprüche, sowohl bezüglich der künstlerischen Intelligenz wie der stimmlichen Kraft und Ausdauer. Auch schützen hier einige Längen nicht vor Ermüdung, auf der Bühne wie im Auditorium. Einwandfrei zeigen sich alle Chor- und Ensemblesätze, die mit reifster vornehmer Kunst gearbeitet und überdies von prägnanten Themen geleitet und von reicher Melodik getragen sind. Nach der specifisch-musikalischen Seite ist der Orchesterpart überreich an subtilen Schönheiten, deren zarteste und feinste Klangeffekte dem flüchtigen Ohre leider nicht immer eingehen. Die Partitur aber macht dem aufmerksamen Leser nach dieser Richtung überraschende Mitteilungen.

Und welche Aufnahme hat dieses Werk bei seiner Erstaufführung in der derzeitigen Heimat des Komponisten gefunden? Nicht ohne Beschämung und Bitterkeit muss es bekannt werden, dass die Reichshauptstadt das Ruhmesblatt gewonnen, ein Werk von so ernster Bedeutung und hohem Wert abgethan und totgesagt zu haben mit — Witzkritiken. Witze allerdings, über die zu lachen niemand verpflichtet war.

Es soll in Berlin zuweilen vorkommen, dass die Kritik ihre Meinung zu spät findet — aber so gering hätte sie ihr Urteil nicht einschätzen sollen in den Augen der Welt, an einer Arbeit wie der „Genesius" ohne Achtung und ohne Freude vorüberzugehen. Wäre das Werk in demselben Grade misslungen gewesen, wie es in Wirklichkeit genial ist, so hätte der Respekt vor der Arbeit allein, vor dem sittlichen Ernst im Streben den Autor und sein Werk vor dieser Aufnahme schützen müssen. Weingartner ist eine im Lutherschen Sinne „streitbare" Natur. Er wird wahrscheinlich den Kampf nirgend suchen — aber da, wo er ihn auf seinem Wege findet, ihm auch nicht ausweichen, sondern ihn bewusst, vielleicht freudig aufnehmen. Hier aber übermannte ihn doch der Widerwille so, dass er nach der zweiten Aufführung sein Werk schweigend zurückzog. Drei Jahre später, am 15. April 1895, feierte es in Mannheim seine Auferstehung mit demonstrativ sensationellem Glanz, wurde viermal in kurzen Intervallen gegeben und ist als Festvorstellung für die nächste Tonkünstlerversammlung (Mai d. J.) bestimmt. Hierauf wird Hamburg das Werk herausbringen (September d. J.).

Als Komponist ist Weingartner auch auf anderen Gebieten fruchtbar gewesen Vom Jahre 1880 an, also ein 17jähriger, tritt er in die Öffentlichkeit, zunächst mit einigen Klavierstücken. 1882 erscheint eine graziöse Serenade für Streichorchester, die Bülow bald nach ihrem Erscheinen mit seinen Meiningern aufführt, dann 1887 Heines „Wallfahrt nach Kevlaar" und 1892—1894 „Neue Lieder" mit Texten von Uhland, Lenau und Hamerling, der in seinen „Stationen" Weingartners mit Herzlichkeit gedenkt. Überaus fein sind seine Orchestrationen Löwescher Balladen („Mohrenfürst", „Gregor am Stein" u. a. m.), die mit sicher leitendem Geschmack und intim angepasstem Empfinden die Singstimme ergänzen.

Richard Strauss.

Im Winter 1893—1894 kamen diese prächtigen Arbeiten bei der Löwe-Gedächtnisfeier mit verdientem Beifall zu Gehör. Seitdem sind noch mancherlei Kompositionen in Liedern und Orchestersachen entstanden, neben mancherlei dichterischen und schriftstellerischen Arbeiten, die vereinzelt in die Öffentlichkeit gedrungen.

In seinem „Lear", der in Köln, Mannheim, Bremen, Dresden, Hamburg und Leipzig schon auf das günstigste von Presse und Publikum aufgenommen wurde, bebaut Weingartner zum erstenmal schöpferisch das Gebiet der Symphonie, auf dem er nachschaffend seit Jahren so reiche Ernten gehalten. Den psychologischen Inhalt der Shakespearetragödie nicht nachschreibend, sondern in Tönen charakterisierend, ist die Arbeit in Anlage, Aufbau und Durchführung, von strenger thematischer Konsequenz und reichen musikalischen

Schönheiten. Eine zweite Arbeit gleicher Art „Die Gefilde der Seligen", angeregt durch den bekannten Böcklin, hat Weingartner dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Mannheim mit dem Recht der Erstaufführung überlassen. Beide Kompositionen nennt er „Symphonische Dichtung" — eine Kunstgattung, die nur von Liszt als ein Vermächtnis seines Ringens mit der überlieferten Form hinterlassen wurde. Seine Nachfolger haben dafür gesorgt, dass uns die Bezeichnung geläufiger geworden. Ob indessen diese Begrifferweiterung zugleich einen Kunstfortschritt darstellt? Wagners wirkendes Beispiel hat uns gelehrt, als einen solchen nur die Kunsterscheinung anzusprechen, die uns ein neues Kunstgebiet schafft oder ein altes erweitert oder vertieft. Ob und bis zu welchem Grade die „Symphonische Dichtung" gegenüber der streng geschlossenen Symphonieform — innerhalb welcher bisher die höchsten Offenbarungen des musikalischen Genius ihren adäquaten Ausdruck gefunden haben — diese Aufgabe erfüllt, das zu untersuchen, ist nicht meines Amtes und hier nicht der Platz. Unter den Charaktertypen einer auf allen Kunst- und Wissensgebieten nach neuen Ausdrucksmitteln suchenden Zeit hat auch die „Symphonische Dichtung" ihr unbestreitbares Recht. Gerade in der Musik hat es ja den Anschein, als ob unserer Zeit der vielgeschäftige Beruf geworden wäre, als Ingenieur der Zukunft die Verfassungsarbeiten auszuführen, auf denen die Bauten einer abgeklärteren Kunstübung einst sich erheben werden. Zu diesen Bauten, sowohl als Komponist wie als Dirigent, manchen wertvollen Baustein herbeigetragen zu haben, wird ein unantastbares Verdienst Weingartners bleiben.

* * *

Richard Strauss, dessen Lebenslauf an aufregenden und pikanten Momenten ungewöhnlich arm geblieben ist, wurde in München als Sohn des Kgl. Kammermusikus Franz Strauss im Jahre 1864 geboren. Glücklich durch die Liebe seiner Eltern davor bewahrt, als Wunderkind zu Grunde zu gehen, erwarb sich der junge Musiker zunächst auf dem Gymnasium und später auf der Universität seiner Vaterstadt die allgemeine Bildung, die seinem geistigen Streben als solide Grundlage dienen konnte, und gleichzeitig nahm ihn Hofkapellmeister Mayer in München in eine strenge musikalische Lehre, die den Geist des jungen Feuerkopfes vorläufig in die für den Anfang sehr gesunden „spanischen Stiefel" des Kontrapunktes mit allem, was dazu gehört, einschnürte. Aus jener Zeit stammen die ersten musikalischen Versuche Richard Strauss', von denen Op. 2, ein Streichquartett in Adur, denn auch der Ehre einer Aufführung unter Hermann Levi im Odeon in München teilhaftig wurde. Bezeichnend ist dieses Quartett namentlich hinsichtlich der Formenstrenge, die aus ihm spricht.

Im Jahre 1881 erregte dann die ebenfalls unter Levis Leitung zu München aufgeführte Fmoll Symphonie des jugendlichen Musikers weiteres berechtigtes Aufsehen. Auch Hans von Bülow interessierte sich bald für ihn. Nachdem er bereits eine um dieselbe Zeit entstandene Serenade für 13 Blasinstrumente Op. 7) von Richard Strauss in den Konzerten seiner Meininger Hofkapelle wiederholt zur Aufführung gebracht hatte, veranlasste er im Jahre 1885 das Engagement des reichtalentierten Künstlers als Hofmusikdirektor nach Meiningen. Schon ein Jahr darauf aber vertauschte Strauss diese Stellung mit dem Posten eines dritten Hofkapellmeisters am Münchener Hof- und Nationaltheater. Dass er es in dieser Stellung neben seinen beiden älteren Amtskollegen Hermann Levi und Franz Fischer zu einer hervorragenden Entfaltung seiner schönen Anlagen, zu einer selbständigen Dirigententhätigkeit nicht bringen konnte, ist leicht zu begreifen. Um so freudiger begrüsste er den Ruf, der 1889 vom Weimarer Hoftheater an ihn erging, neben Lassen an dieser klassischen Kunststätte als Kapellmeister zu wirken. Die Weimarer Thätigkeit Richard Strauss' ist denn auch eine in jeder Hinsicht bedeutsame zu nennen. Im Konzertsaal wie Theater bewährte er das Feuer und die Schwungkraft seiner echten Dirigentennatur. „Rienzi", „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde" gelangten unter seiner Leitung an der kleinen Bühne der Thüringischen Residenzstadt zu geradezu musterhafter Darstellung. Im Jahre 1895 berief ihn seine Vaterstadt München an ihr hervorragendes Kunstinstitut zurück, woselbst Strauss für den durch Krankheit mehr und

mehr an der Ausführung seiner Dienstpflichten verhinderten Levi neben Fischer den zweiten Kapellmeisterposten und dazu die Direktion der Odeonskonzerte der Musikalischen Akademie übernahm. In dieser an Arbeit, wie Ehren reichen Stellung sehen wir den Künstler noch jetzt thätig. Strauss' Kompositionen haben sich den dornenvollen Weg in unsere Konzertsäle längst gebahnt. Seine symphonischen Dichtungen „Aus Italien", „Don Juan" (1889), „Tod und Verklärung" (1890), „Till Eulenspiegel", „Also sprach Zarathustra", das Chorwerk „Wanderers Sturmlied", das in Weimar und München über die Scene gegangene Musikdrama „Guntram", sowie der reiche Schatz seiner Lieder, besonders das weit verbreitete „Ständchen" von Schack haben seinen Namen schnell berühmt gemacht. Künstlerischer Verstand wird nicht anstehen, in Richard Strauss einen der, wenn nicht den vornehmsten Repräsentanten einer neugestaltenden und zielbewussten Kunstrichtung, einen Musiker von eminentem Schaffensvermögen und hervorstechendem Talent zu erblicken. Dass eine künstlerische Potenz von der Bedeutung eines Richard Strauss daneben auch vielseitiger Verkennung und Missachtung ausgesetzt bleibt, ist so bedauerlich, wie leider nur zu wahr.

„Richard Strauss steht in den neueren Werken durchaus im Banne der Berlioz-Liszt-Wagnerschen Richtung und beherrscht mit besonderer Meisterschaft das Kolorit und die Instrumentation", mit dieser resumierenden Censur, — die wenig Schmeichelhaftes sagt, da es doch selbstverständlich ist, dass jemand, der jahrelang schreibt, „das Kolorit und die Instrumentation beherrscht", und die ziemlich offen dem Komponisten vorwirft „du bist Epigone durch und durch" — mit dieser Censur glaubt Dr. Riemann in seinem Musik-Lexikon der Bedeutung Richard Strauss' gerecht geworden zu sein. Wie, in welchem Sinne und nach welcher Richtung das Genie Richard Strauss' der musikalischen Welt neue Bahnen anweisen wird, heute schon bestimmen zu wollen, vermag gewiss niemand, denn Strauss, der Werdende, hat einstweilen ja Überraschung auf Überraschung uns zu Teil werden lassen. Wohlgemerkt, Überraschungen nur insofern, als die logische Entwickelung, die z. B. auf Op. 24 „Tod und Verklärung" als Opus 25 den „Guntram" zeitigen musste, auf den ersten Blick verborgen bleiben konnte. Und so wird man sich vielleicht auch wundern, wohin zunächst den Schöpfer des Till Eulenspiegel seine geniale Ausreifung führt, bis es einem plötzlich klar wird, dass der Weg, den Strauss ging, wieder der einzig natürliche war. Auf jeden Fall aber hat man Strauss heute schon als den Markstein anzusehen, an dem die Pfade der neudeutschen Musik sich kreuzen, und es ist sicher mehr als Zufall, dass just zur selben Zeit, da die Allgemeinheit anfängt, Richard Wagner unter die Klassiker zu versetzen und wiederum einem einkapselnden Konservatismus in der Entwickelung der gesamten Tonkunst zu huldigen, der Mann des Ausschälens in die Erscheinung tritt. Um Richard Strauss werden sich denn wohl auch bald die scharen, die an die Möglichkeit eines Ausbaues glauben und die erkannt haben, dass diesen Weiterbau Strauss natürlich nicht auf einem schon abgeschlossenen Gebäude, wie etwa dem „Tristan" oder dem „Parsifal", zu errichten sich anschickt, dass er vielmehr auf dem noch entwickelungsfähigen Terrain, wie es Wagner z. B. mit dem „Lohengrin" uns vermacht hat, anzupflanzen beginnt. Das berüchtigte „noch über Wagner hinausgehen", bei Richard Strauss trifft es also zu. Richard Strauss geht über Wagner hinaus neuen Zielen zu, vernünftig genug, erst ein Stück zurückzuweichen, um dann auf anderem Wege andere Höhen zu erklimmen. Sich eingehend über diesen Punkt hier zu äussern, hiesse nur dem Werden Strauss vorgreifen.

Unter den Schlagworten, mit denen eine dem Straussschen Schaffen feindlich gegenüberstehende Kritik seine Werke zu charakterisieren liebt, nimmt das Epitheton „ungesund" wohl die erste Stelle ein. Es ist fast schon zur Tradition geworden, gedankenlos wird's hingeschrieben, keiner fragt sich, ob es überhaupt möglich ist, dass Richard Strauss „ungesunde" Musik schreibe. Man möchte im Hinblick auf Strauss' musikalische Erziehung diese Möglichkeit direkt verneinen: eine starke Begabung, die von guten Meistern gewissenhaft gehütet wird, der eiserne Fleiss eines zielbewusst Lernenden, die stetig sich ausreifende und nur „gesunde" Erstlinge tragende Individualität — wo soll da das „Ungesunde" auf einmal herkommen? Es ist noch kein Meister vom

Himmel gefallen, auch in der Musik nicht. Richard Wagner schrieb auch einmal, mit beiden Füssen auf Weber stehend, seine „Feen", und wenn einer eine stilistische Skala erst gründlich durchlaufen hat, sich die Errungenschaften aller Epochen geistig zu eigen gemacht hat, von den Meistern gelernt und auf der natürlichen Leiter stufenweise emporgestiegen, so ist's Richard Strauss, an dessen Werken sich so genau das allmählich-gesunde Vorwärtsstreben verfolgen lässt. Die äusseren Lebensbedingungen waren ja auch bei Richard Strauss nur geeignet, einer „gesunden" Entwickelung Vorschub zu leisten.

Franz Liszt. Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia.

(Komponiert zu Weimar 1855—56.) Von L. Ramann.)*

In der Dante- und in der Faust-Symphonie gipfelt das Schaffen Fr. Liszts als Symphoniker. Während jedoch das letztere Werk schon seit Jahren seinen siegreichen Einzug in das musikalische Bewusstsein der deutschen Nation begonnen hat, steht ihm die Dante-Symphonie noch fern. Der Grund jener Bevorzugung liegt zweifellos in dem Stoff der beiden Dichtungen. In dem germanischen, protestantischen, weltlichen „Faust" fühlt das deutsche Gemüt unmittelbar das Urverwandte seiner eigensten Natur, selbst die Romantik der Walpurgisnacht und Hexenküche sind noch heute von seiner Faustvorstellung unlösbar. Die Dante-Dichtung dagegen mit ihren romanischen, katholischen, geistlichen Ausgangspunkten und ihrem „mittelalterlichen Glaubensspuk" verlangt, wie Richard Wagner es darlegte**), die Befreiung unserer Vorstellung von dieser Welt, „um den erhabenen Geist des Dichters als eines Weltentrückters von idealster Reinheit frei auf uns wirken lassen" zu können.

Solches Befreiungswerk erkannte er in Liszts Symphonie, die ihm entgegentrat „wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius, der Dantes unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dies ist die Seele des Dantischen Gedichts in reinster Verklärung"***).

Liszts musikalische Wiedergabe der „Göttlichen Komödie" schliesst sich an die religiöse Idee dieser Dichtung. Ihr seelischer Prozess bildet den Ausgangs- und Endpunkt seiner Symphonie. Inferno—Purgatorium—Magnificat sind Gefühlsakte und Gefühlsprozesse, die sich auf dem innersten Schauplatz der Seele abspielen. Die Konzeption einer Dante-Symphonie „in reinster Verklärung" im Sinne Wagners, bedurfte des freien Geistes wie des gläubigen Christen. Nur aus solcher Verbindung konnte eine so durch und durch religiöse Schöpfung mit einer Auffassung und in einer Form hervorgehen, die über die konfessionelle Grund[illegible] überall hinausragt trotz konfessioneller Gläubigkeit, wie sie insbesondere das Purgatorium und das Magnificat so wahrheitstief zum Ausdruck bringen. Diese beiden Sätze spriessen aus dem Kern des christlich-religiösen Gemüts hervor, das in Zerknirschung und Demut sich reinigt und im Gebet den Frieden findet, der es über sich und alles Irdische emporhebt. Purgatorium, Magnificat erscheinen somit nicht als kirchlich-dogmatische Gebilde, sondern als Ausdruck seelischer Vorgänge höchster Potenz, deren Prozess sich unter dogmatischen Sinnbildern begrifflich zusammenfasst.

Die symbolisch-mystische Dreiteiligkeit der Dichtung Dantes behielt Liszt bei; wich aber insofern ab, als er den dritten Teil seiner Symphonie nicht, wie jener, als „Paradies" bezeichnet. Er setzte dafür das „Magnificat". Das Partitur-Vorwort definiert diese Abweichung: Den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern, nur den

*) Nach „Franz Liszt als Künstler und Mensch". Mit Genehmigung der Herren Verleger.
) und *) Ges. Schriften X. Bd. „Das Publikum in Zeit und Raum".

irdischen Abglanz dieses Himmels in der Brust der dem Licht der göttlichen Gnade zugewandten Seelen" Und „Nachdem die h. Glut der göttlichen Liebe das Herz entzündet hat, ist jede Qual in ihm vertilgt, es vergeht in der himmlischen Wonne der Hingebung an Gottes Gnade vom individuellen Magnificat geht es, dem ganzen Weltall sich anschliessend, über ins allgemeine Halleluja und Hosianna" etc.

Liszts erster Satz seiner „Div. Commedia" der Inferno, trägt kühn und unerschrocken das Furchtbar-Erhabene in das Bereich der symphonischen Kunst, wo es bis da ein Fremdling war Jener von Hegel*) aufgedeckte gewaltige Zug der Danteschen „Hölle", der in dem Zustand des Gerichtetseins, in dem Fest- und Gebundensein durch die Gesetze der Ewigkeit den ehernen Charakter des Monumentalen trägt, ist ebenfalls dem Lisztschen Inferno tief eingebildet. Vertreten in dem ersten Hauptthema (II Notenbeispiel) giebt er der Dämonik der Trostlosigkeit und Verzweiflung, der Leiden ohne Ende, den Gegensatz in der Erhabenheit des Ewig Unabänderlichen — den Fundamentalgedanken des Satzes.

Der symphonische Anschluss an die Dichtung beginnt mit dem dritten Gesang, welcher die Wanderer vor das Höllenthor stellt, dessen Inschrift die fürchterlichen Worte trägt

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell' eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente **)

Ihre musikalische Verkörperung bildet den Eingang zur Tondichtung. In markerschütternden Tönen, den Posaunen und tiefen Streichinstrumenten übergeben

Per me si va nel-la cit - tà do - len - te

I. Lento.

führt sie in dreimaligem, durch unheimliche Paukenwirbel und einen gedämpften Tamtamschlag interpunktierten Anlauf zu dem weltbekannten gnomischen Schluss

Las - cia - te ogni spe-ranza voi ch'en-tra - te! ***)

II. (Part. S.

Wie Guss in Erz künden Trompeten und Hörner, unter dem Wehruf aller Bläser und dem Erbeben und Dröhnen der Streicher, das Richtwort (Cis moll). Mächtig und lichtleer verhallt es. Das Tremolo des Streichchors wird zu stürmischem Windessausen das die Gerichteten in Scharen im Wirbel einhertreibt. Zu ihrem Schreien, Jammern, Klagen, Fluchen ertönt der Ewigkeitsspruch, der gewaltig, unerschütterlich sein „Lasciate" usw. festhält, es dreimal in starrer Grösse wiederholt während das Getöse wächst, aber gleich wilder Brandung an Felswand machtlos an ihm zurückprallt (S. 4—14.

Die Einleitung erstreckt sich bis S. 17 der Partitur. Sie enthält die thematische Exposition mit drei Hauptthemen, deren erstes — das monumentale Lasciatemotiv — den Hauptgedanken des „Inferno" bildet und als Zunge göttlichen Gerichtes wieder und wieder, bald als Verzweiflungsschrei der Verdammten, bald als Wort der Ver

* Ästh. III. Teil. Seite 4…

**) Durch mich geht's ein zur Stätte des Entsetzens
Durch mich geht's ein zur ewiglichen Qual,
Durch mich geht's ein zu der Verdammnis Thalen.

***) Ihr, die Ihr eingeht lasst hier jedes Hoffen

dammnis, ertönt. Die anderen beiden Themen stehen gegensätzlich zu ihm als Höllen motive. Ihr erster Eintritt ist S. 5 in folgender Gestalt

III. Part. S. 5.) Str. marcato

IV. Fg. Vl. marc. violente

In ihnen bergen sich alle Keime der von dem Symphoniesatz entfesselten Qualen des fürchterlichen Ortes.*)

Das Tempo steigert sich vom Lento C des Anfangs bis zu dem Allegro frenetico (S. 17), mit dem die thematische Durchführung beginnt. Das ungemein dehnbare zweite Höllenthema mit seinem Ächzen, Stöhnen, seiner Ruhelosigkeit und Verzweiflung findet zuerst seine Verarbeitung. Das Thema eines Seitensatzes:

V. S. 34.

das mehrmals in wilddämonischem Lauf von der Höhe hinab zur Tiefe des Orchesters wie in einen Höllenschlund stürzt, führt zur Verarbeitung des ersten Höllenthemas. Von den Streichbässen ausgeführt, hält es hartnäckig in ohnmächtigem Taumel am Basse fest und verbreitet sich allmählich unter erschütternden Klagelauten (Hlzbl.) über den ganzen Tonraum, aus dessen Inneren das „Lasciate" hervorbricht und unter dem Hinzutritt der Posaunen in eherner Erhabenheit sein „Lasst hier jedes Hoffen" hineintönt.

Ein anderer Luftkreis bringt eine andere Geisterschar. Inmitten des „Inferno" spinnt sich in einem Quasi Andante $^{3}/_{4}$-Takt (S. 53—87) eine Episode von hinreissendem Zauber ab. Sie giebt dem unglücklichen Liebespaar Ausdruck, das nach Dante.

> Gleichwie ein Taubenpaar die Lüfte teilt,
> Wenn's mit weit ausgespreizten steten Schwingen,
> Zum süssen Nest herab voll Sehnsucht eilt.
>
> (V. Ges. 82 u. f.)

Unter leichtem Windessäuseln (Harfe und Streichinstrumente) ziehen Paolo und Francesca da Rimini daher, ein Schatten, der zu einem Recitativ (Bassklarinette) sich verdichtet, das schmerzlichen Ausdrucks ihren Seelenzustand schildert.

VI. Recit. (S. 57.)

*) Dante III. Ges. 25—30.

Sein epischer Tiefton findet eine lyrische Ergänzung in dem folgenden Klarinettenthema, das im süssen Wohlklang von Terzen seinen Klagelaut mindert.

VII. (S. 57.)

dolce teneramente.

Erregter aber werden (S. 62) die Harfenklänge, aus denen das Englische Horn mit der Melodie der Bassklarinette singt:

Kein grösseres Leiden giebt's,
Als zu gedenken in der Schmerzen Qualen
An seligere Zeit —

VIII. Hr.-Solo (gestopft)

„Voi ch'en-tra - te",

hallt es dumpfen Klanges aus dem Schuldbewusstsein des eigenen Inneren hervor. Sanft und zärtlich erklingt wieder Thema VII, aber jetzt im Violoncellton und von Seufzern (Blasinstrumente) begleitet, worauf sich auf Grundlage der Themen VI und VII, Andante amoroso ⁷/₄ Takt (³/₄ + ⁴/₄), ein wunderbares Liebesduett gestaltet, dessen Innigkeit und Schönheit um so ergreifender wirken, als das Bewusstsein ewiger Leiden sich licht dämpfend über sie senkt und die Gluten bannt, die in Leidenschaftlichkeit emporzulodern drohen „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!" (S. 65 Hr.-Solo) stöhnt es schmerzlich im Bewusstsein der Unglücklichen, die ein heftiger Windstoss (Harfen) dem Hörer wieder entführt.

Diesem lyrischen Zwischensatz folgt der Wiederholungsteil des Inferno. Nach dem Formprincip des Meisters ist er überwiegend eine freie Neubearbeitung des Durchführungsteils. Die Entfaltung der Dämonik und die Verlästerung des göttlichen Strafgerichts tritt als ein charakteristischer Grundzug desselben hervor: das Lasciatemotiv, dessen sich die Verdammten der Hölle bemächtigen, es herumzerren und umgestalten, wird zum Impuls ihres lästernden Hohngelächters.

IX. (S. 88.) *un poco marcato*

Pk. *pp*

Man hat dieses Paukenmotiv ein „Marschthema" genannt, eine Bezeichnung, welche auf disciplinierte Massen hindeutet, aber, obwohl die rhythmische Gestalt des Motivs eine solche als zulässig erscheinen lässt, gegenüber der Idee des Ganzen kaum durchführbar sein dürfte. Das lästernde Hohngelächter, das, getrieben von den Rhythmen obigen Motivs, die Violinen und Klarinetten auf Grundlage des zweiten Höllenmotivs (IV. Beispiel) aufschlagen.

X. *trem.* *molto marcato* *trem.*

ff

erscheint in unserer Lesart als ein Hohngelächter bestimmten Inhalts: als Blasphemie. Denn es lässt Grund und Folge, Ursache und Wirkung erkennen: den göttlichen Richtspruch als Grund, das Hohnlachen (die Blasphemie) als Wirkung. Andernfalls wäre das

selbe wohl ein Hohnlachen schärfster Prägnanz, aber sein blasphemisches Element bliebe unerweislich.

Der Wiederholungssatz beginnt mit dem Paukenmotiv Derselbe Windstoss, welcher die in ihrer Liebe Gestraften verweht, macht anderen Raum den Sündern, die — nach dem Partitur-Vorwort — „jede Wohlthat vergessen, jede Gnade verachtet, jede Anbetung von sich gestossen" Hohn, Spott, Zähneknirschen. Musikalisch aber stehen wir vor dem Undefinierbaren der Eingebung des Genius. Kühnheit der harmonischen Kombinationen, merkwürdigste Dissonanzstellungen, gewaltig sich auftürmende Orgelpunkte, eigenartigste thematische Verwebungen, Verschiebungen und Gestaltungen, Accente des Schreckens, Düsterheit der harmonischen und instrumentalen Farbencharakteristik verbinden sich zu einem Ganzen, das in dem Furchtbar-Erhabenen seines Inhalts, der ewigen Qual ohne Hoffnung auf Erlösung einen Ausdruck leiht, wie Töne nie zuvor. Das Lasciatethema steht, wie am Eingang, so am Schlusse dieses Satzes, jetzt aber zu einem Machtgebilde aufgerichtet, so gewaltig dräuend und schaurig, dass der Gedanke einer Weltgerichtsscene übermannend unsere Phantasie erfasst.

Der „Inferno" steht in D moll und ist musikalisch ein in sich abgeschlossener Satz. Das „**Purgatorium**" hingegen fliesst mit dem Magnificat zusammen. Im Gegensatz zu den eben durchlebten Schauern beginnt der neue Teil beruhigend, mild, licht mit dem $\frac{6}{4}$ Akkord D dur Er erstreckt sich von S. 129–170. Seine Hauptthemen stellen die Notenbeispiele X, XI, XIII dar

Der Eingang zu dem Prozess, durch welchen sich die seelische Reinigung vollzieht, bildet das den ersten Gesängen des zweiten Teils der G Komödie entnommene Naturbild, welches das Partiturvorwort interpretiert als „das in ewiger Klarheit sich schaukelnde Meer" „Die Sterne funkeln noch von dem herannahenden Glanz der Sonne; ein wolkenloser Azur überwölbt die weihevolle Stille, in welcher wir den Flügelschlag des Engels zu vernehmen glauben, der über das Meer der Unendlichkeit dahinschwebt"

Die Einleitung beginnt mit einem Andante con moto (S 129—141). Eine sanfte mehr flimmernde als wogende Achtelfigur der Streichinstrumente, denen die Harfe in Triolen sich verbindet, tragen den Hörer in die geheimnisvolle Stille der Natur Leise Horn und Fagotttöne, eine zur Höhe strebende Kantilene der Oboe, dann des Englischen Horn, der Klarinetten, Flöten

XI. (S. 130)
Ob.
molto espressivo *dim.*

erhebt sich über der flimmernden Fläche und verhaucht in den lichten Sphären der Andacht in dem harmonischen Motiv

XII. (S. 134.)
p

Keine Dissonanz verändert oder nüanciert die Klangfarbe des Satzes, der während 25 Takten aus nur einer Harmonie, dem schon erwähnten $\frac{6}{4}$ Akkord des D dur-Dreiklangs besteht und dann einen halben Ton höher (wie der 25 Takte) sich wiederholt.

Das Naturbild tritt zurück und das nach Erlösung verlangende Gemüt ist allein mit sein m Gott Eine Bussscene von ergreifender Lyrik, in ihrem Hintergrund die Bilder der Demut des X. Gesanges II Teil der Gesangskomödie, entwickelt sich. Thränenschweres Aufatmen der Seele, recitativisch gehalten, löst sich auf in Gebet

XIII. (S. 142). Hlzbl. *Un poco meno mosso* E. Hr. b) *smorz*

In Andacht versunken (XII) in Demut gebeugt.

XIV. (S. 143). *espressivo* Str

verharrt der Büsser.

Die innere Zerknirschung dringt vor zur schmerzlichen Selbstanklage in einem Lamentoso, einer freien Fuge, die wie die Stimmen der Töne die Stimmen des Herzens in einen Gedanken vereint und bannt. Das Thema:

XV. (S. 149.) *Lamentoso.* Br *sempre con sordino* *sfz*

ist im wesentlichen eine Version des Recitativs der Bassklarinette (VI), das einzige Thema, welches aus dem Inferno in das Purgatorium hinübertönt. Die Fuge ist musikalisch in ihrer Polyphonie, wie psychologisch in ihrem Aufbau, eine wunderbare Eingebung. Die Motive des dux durchdringen alle Poren ihres Körpers. Dabei entwickelt sie sich zu einer Steigerung, die von Satz zu Satz höher und höher schwillt. Auf ihrem Kulminationspunkt setzen in erschütterndem Wogen die Streichbässe ein

XVI. (S. 160.) *ff*

über welche sich, die Klagelaute übertönend, machtvoll das Gebetmotiv (XIII) erhebt. Aber die hohen Wogen innerer Freimachung wellen zurück in das zerknirschte Gemüt. Die Fuge löst sich leise über einem Orgelpunkt der Streicher (S. 164–166) wobei die Lamentososeufzer (Hlzbl.) zu einer freien Wiederholung der Busssceme führen. Wieder Thränen, Demut, innere Zerknirschung. Aber auch Frieden zieht ein (S. 170. Poco a poco di piu moto). Es spielen die Harfen „In Deo salutari meo" (vergl. XVIII) singen die Flöten. Ein unsäglicher Wohllaut füllt die Luft.

Immer freier, lichter, seliger werden die Klänge. Da dringt, wie aus heiliger Stille, unter Harfen und Flöten das von einem Frauenchor unisono intonierte Magnificat, die einst seliger Demut entflossenen Worte Marias*), hervor — hier die Erlösung im Gebet.

*) Luc. I, 46–47

XVII. (S. 176.)

(1) Ma - - gni - fi - cat (2) a - - - ni - ma me - a

Die Weise ist dem altkirchlichen Rituale romanum entnommen. Die Hauptmotive des Schlussteiles der Symphonie entstammen ihr, sowohl die beiden hier bezeichneten, als auch das zur Höhe strebende Instrumentalmotiv:

(S. 180.)

welches dem dritten Hauptmotiv, der Sentenz:

XVIII. 3) (S. 188.)

in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

entstammt und in verschiedenen Versionen den Schlusssatz durchzieht.

Musikalisch und ästhetisch sind die Harmonien und Modulationen des Magnificat hoch bedeutsam, in der Tonkunst, vor Liszt, ohne Analogon. Sie bestehen aus der Verbindung von ausschliesslich konsonierenden Dreiklängen. Infolgedessen gleicht das Magnificat, seiner Idee entsprechend, einer grossen Konsonanz, in welcher sich Religiös-Mystisches und harmonische Ruhe bruchlos vereinen, was sich mit „mystischem Auflösen der Seele in Gott“ übersetzen lässt. Zu den merkwürdigsten Harmonie-Skalen zählt der Unter- und Aufbau des „Hosanna, Halleluja!“ —

XIX. S. 200

In Liszts Werken findet sich ähnliches mehrmals vor als Ausdruck des Erhabenen, Ausserweltlichen, dessen, was ewig, ohne Anfang und ohne Ende. Obige Stelle steht im dichterischen Anschluss an Dante, wo es heisst

— — — — — — — — — —

Erblickt' ich einer Leiter schimmernd Zeichen, usw.

(„Paradies“ 21. Ges. 28. Str.)

Seiner harmonischen Grundlage wegen bezeichnete man den Schlusssatz der Dante-Symphonie als im „Palestrina-Stil“*) geschrieben, was jedoch im weitesten Sinn zu nehmen

*) Die berühmt gewordenen „Palestrina-Akkorde“ seines Stabat mater bestehen aus nur drei nebeneinander liegenden unvermittelten grossen Dreiklängen.

ist. Denn abgesehen davon, dass der grosse römische Tonsetzer a capella schrieb und Liszt dagegen die zur geistigsten Sprache entwickelte Instrumentalmusik wesentlich hinzuzog, dass jener auf alt kirchlich diatonischer Basis verblieb, während dieser das schwebende Element der Enharmonik mit der Diatonik verwob. So waltet auch dort stilistisch die Polyphonie, hier aber die Homophonie, in welche das polyphone Element umgewandelt, mit ihr verschmolzen ist.

Der Schluss des Magnificat bietet zwei Versionen, eigentlich zwei Schlüsse entgegengesetzter Art. Der erste verliert sich instrumental ins übersinnliche und verschwebt in die Höhe. Diesen Charakter festhaltend, verklingt er auf dem $\frac{6}{4}$ Akkord — ein extatischer Hauch

Str

Hlzbl.

ppp

Der zweite der ad libitum-Schluss dagegen lässt fortissimo und majestätisch mit Posaunen, Trompeten, dann Hörnern zu dem vokalen „Hosanna, Halleluja" einsetzen und bewegt sich abermals, jedoch in mehr gedrängter und rhythmischer Form, über die grosse Dreiklangsskala zum Schluss, der im Vollklang des Orchesters nach nochmaligem unisono Chorausruf „Halleluja, halleluja, halleluja" kraftvoll und hochbeschwingt endet. — Obwohl ein psychologischer Standpunkt beide Schlusswendungen als gleichwertig erkennen wird, steht dem Künstler die erste Wendung künstlerisch und ästhetisch näher als die zweite, die, breit, sich mehr kirchlichem Pomp zuneigt. —

Der Entwurf zur Dante-Symphonie fällt in die Zeit der Jahreswende 1847 48. Er bildet ihre Vorgeschichte die möglich im kommenden Jahrhundert die Aufführungsgestalt der Symphonie in eine neue Phase lenkt. Bezüglich dieser Vorgeschichte muss auf die Liszt-Biographie verwiesen werden.

Brahms als Kammermusiker.

Von Richard Heuberger.

Früher, als es alle, die Brahms kannten, erwartet hatten, ist die Stunde gekommen, da man des Meisters Lebenswerk als völlig abgeschlossenes Ganzes überblicken kann. Noch vor einem Jahre strotzend von Kraft und Gesundheit ist der schier unverwüstliche Mann vor unseren Augen abgestorben und hat endlich wie der Geringste der Unbedeutendste seinen Zoll an die Erde gezahlt. Was er hinterlassen hat, wird aber nun noch mehr als bisher eine Quelle der Freude, ein Objekt des Studiums bilden, Freude für die naiv Geniessenden, als Studium für diejenigen, denen die Kunst nicht nur Herzenssache, sondern Lebensaufgabe ist.

Überblickt man die lange Reihe Brahmsscher Tondichtungen, so fällt darunter dasjenige, was der dahingeschiedene Meister für die Musikpflege im Hause, im deutschen Hause geschrieben, ganz besonders auf. Hunderte von Liedern und eine stattliche Anzahl von Kammermusikwerken sind es, die da zeitlich an Schumann anschliessend bis auf unsere Tage herabführen. Man denke sich diese Werke aus der Litteratur hinweg, und es klafft eine ungeheuere Lücke. Der einzige Name Brahms füllt sie aus!

Wenn wir uns — die ganze grosse lyrische Thätigkeit des Meisters beiseite lassend — in diesen Zeilen mit Brahms als Kammermusiker befassen wollen, so soll es uns nicht auf eine Analyse oder Würdigung einzelner Werke ankommen, sondern darauf, grössere Gesichtspunkte über sein Schaffen auf diesem Gebiete zu gewinnen.

Brahms' Auftreten fiel in die Zeit eines besonders empfindlich gewordenen Sinnes für Instrumental-Wohlklang. Weber, Mendelssohn, Berlioz hatten eine neue Kunst der Instrumentation gleichsam entdeckt, Wagner stand mitten in seiner gewaltigen Thätigkeit, stündlich damit beschäftigt, die Flut des Neuen auch auf klanglichem Gebiete zu vermehren. All das konnte an einem jüngeren, neu auftauchenden Meister nicht spurlos vorübergehen, selbst auf einem Gebiete nicht, das es eigentlich fast nur mit der spiritualistischen Seite der Musik zu thun hat. Da die Musik nur vorhanden ist, wenn sie erklingt, so kann selbst bei etwas so Spiritualistischem wie die Kammermusik der Klang nicht ganz unbeachtet bleiben. Die grossen Meister der Kammermusik haben herrliche Beispiele dafür gegeben, wie man tiefsten Gehalt mit schönstem Wohlklange vereinigen könne. In einem Punkte waren sie aber verhältnismässig wenig reizbar. Wir meinen gegenüber der hässlichen Zusammenstellung des Klaviers mit einem Streichinstrumente. Wagner hat ganz recht, wenn er irgendwo sagt: „Der abstrakte Musiker gewahrt auch nicht die vollkommene Vermischungsunfähigkeit der Klangsachen, z. B. des Klaviers und der Violine. Ein Hauptbestand seiner künstlerischen Lebensfreuden bestand darin, Klaviersonaten mit Violine usw. zu spielen, ohne gewahr zu werden, dass er eine nur gedachte, nicht aber zu wirklichem Gehör gebrachte Musik zu Tage förderte." Brahms dachte in diesem Punkte ganz ebenso und hat oft genug im Gespräche betont, um wie viel besser er die Zusammenstellung des Klaviers mit Bläsern oder doch die Zuziehung eines Bläsers zu verschiedenen Organisationen halte. Als im vorigen Jahre der Wiener Tonkünstlerverein einen Preis für ein Kammermusikstück auszuschreiben beabsichtigte, setzte es Brahms durch, dass die Aufgabe die Verwendung eines Bläsers mitbedinge. Man wird nun sagen: Brahms hat doch auch ein paar Violin- und Violoncello-Sonaten geschrieben! Wie anders aber als die älteren Meister behandelt er die Streicher! Er bringt sie nie in die fatale Lage, trockene Begleitungsfiguren zu spielen, während das zur Kantilene doch nicht so sehr taugliche Klavier in rasch verklingenden Tönen die Melodie vorzutragen hat, wie hat er namentlich in den Cellosonaten durch eine ganz neue eigentümliche Behandlung des pizzicato interessante eigentümliche Farben gewonnen. Zudem sind die Sonaten mit einem Streicher und Klavier sehr in der Minderzahl.

Mit den grossartigen Klaviersonaten und zwei vollklingenden Werken — den beiden herrlichen Sextetten — trat Brahms auf den Plan, mit den Klarinettestücken, dem Quintett und den beiden Sonaten schloss er seine Wirksamkeit ab. Dazwischen liegen das Horntrio, die drei Streichquartette, die Quintette u. a., welche Sätze aber doch grosse Partien voll herrlichsten Wohllauts enthalten. Hat Brahms hier und da das Ideal klanglicher Wirkung nicht erreicht, so liegt das in der Natur des Satzes begründet. Hatte er zwischen üblem Klange oder üblem Satze zu entscheiden, so wählte er von diesen beiden — Übeln das erstere. Alle grossen Meister vor ihm haben es auch so gehalten! Ist doch die Kammermusik nicht das Gebiet für das äusserlich Gefallsame, und sind Kammermusikwerke doch keineswegs dazu da, um in öffentlicher, also nebenher immer auf Beifall, daher vorhergehendes Gefallen abzielender Vorführung ihre Wirkung zu thun. Oftmals hat es Brahms beklagt, dass jetzt die Kammermusik immer mehr in die grossen, aller Intimität entbehrenden Konzertsäle übersiedelt und die häusliche Pflege dieser Gattung nachlässt. Man müsste, um die Wurzeln dieser Erscheinung blosszulegen, meines Erachtens auf socialem Gebiete nachgraben und die offenbar in einer gründlichen Umwandlung befindlichen heutigen Begriffe von Haus, Häuslichkeit, Weiblichkeit u. dgl. genauer ins Auge fassen. . . .

Wie oben gesagt, war für Brahms der Satz, also die korrekteste und syntaktisch denkbar schönste Art, einen Gedanken auszudrücken, eines seiner obersten Kunstprincipien. Aus diesem hat er auch seine Detailkunst in der Kammermusik abgeleitet. In den Geigen- und Violoncellsonaten schrieb er — da das Klavier in merito doch eigentlich in letzter Linie zweistimmig zu behandeln ist — dreistimmig, in den Trios gegebenenfalls vierstimmig, um eben, wie Spitta sagt, „die konzertierenden Instrumente dem Klavier gegenüber zusammenzuhalten", eine Behandlungsart, die natürlich bei Stücken für Klavier und mehrere andere Instrumente zum System erhoben erscheint.

In der formellen Gestaltung seiner Sätze hat Brahms, wie jeder, der etwas Eigenes zu sagen hat, gar viel Neues geboten und mit der frei schaltenden Hand des Meisters die Form stets nach dem Zuge der Gedanken gebildet. Er hat einmal drei, manchmal sogar vier Themen in seinen ersten Sätzen gebracht, sich ein andermal mit zweien begnügt, ein andermal — so im 3. Klavierquartett — bringt er statt eines eigentlichen Seitengedanken eine Serie Variationen über ein kurzes Thema, einmal verquickt er den langsamen Satz mit dem Scherzo, ein andermal schreibt er — im Klavierquintett — mitten in das Adagio eine wilde Pusztafantasie und verkettet — im selben Werke — die Sätze untereinander durch kleine thematische Einheiten, wohl auch durch ganze gleich- oder ähnlichlautende Gruppen, eliminiert auch, namentlich in späteren Werken, zuweilen die durch hundertjährigen Gebrauch schier geheiligte Repetition des ersten Teils der Sonate. Gedankenfreiheit, Gedankenkühnheit hat in der Kunst immer Formfreiheit, Formkühnheit zur Folge. Dabei ist noch stets zu bemerken, dass diejenigen, die darauf ausgehen neue Formen zu finden, noch nie welche gefunden haben. Haydn hat gewiss zeitlebens nicht daran gedacht, eine neue Kunst zu schaffen, und doch hat er's gethan. Wenn nun auch Brahms nicht an so exponierter Stelle steht als dieser grosse alte Meister, so hat er sich doch dadurch als fortsetzender erhaltender Meister gezeigt, dass er stets Neues schuf und dafür die — selbstverständlich eigentlich bei jedem Werke anders zu bildende, also gewissermassen neue Form fand. Es sind nur leider in der Musik, sogar unter denen, die sich ausschliesslich damit befassen, verhältnismässig so wenig richtige Ansichten über den Begriff „Form" verbreitet, dass gerade auf diesem Gebiete von Musikern und Musikschriftstellern viel gesündigt wird. Sind doch viele in ihrer diesbezüglichen Kenntnis nicht viel weiter als jemand, der über Architektur reden und schreiben soll und nur weiss, dass ein Haus ein Haus und eine Kirche eine Kirche ist. Sie meinen wenn sie den Titel „Sonate" sehen, schon etwas ganz Bestimmtes zu wissen, und äussern dieses vermeintliche Wissen kopfschüttelnd mit den Worten „Alte, hergebrachte Form —, . . konservativer Komponist'". . . usw. — Nur für den Schüler, für den Anfänger gilt die hergebrachte Form. Für diesen ist sie eine Hilfe, nicht besser als ein Schwimmgürtel. Der Meister wird die Form so frei handhaben, wie seine Einfälle. Die Form ist so vielfältig wie die Kunstwerke.

Ein besonderes Wort verdient der Klaviersatz Brahms. Schon in den Klaviersonaten ist er ausgeprägt, in den Konzerten, den späteren Klavierstücken, den Kammermusikwerken ist er nur noch geläuterter zu sehen. Geläutert in dem Sinne, dass Brahms, wie er oft gesprächsweise betonte, stets und in späteren Jahren immer mehr darauf bedacht war, den Satz genau so zu notieren, wie er ausgeführt werden kann, also nicht das phantastische Gesamtbild, sondern das technisch Praktische in Noten zu fixieren. So liebte er es nicht, wenn jemand über mehrere Takte reichende Orgelpunkte schrieb, währenddem beide Hände anderweitig beschäftigt waren, daher den Orgelpunkt nicht berücksichtigen konnten. Trotzdem nun Brahms auf das Spiel Technische sorgfältigst bedacht war, wurde ihm, der doch selbst ein gewaltiger Klavierspieler war, oft gerade von Pianisten der Vorwurf gemacht, sein Klaviersatz sei „nicht gut". Das hiess eigentlich doch nur, er sei anders als der Klaviersatz mancher Meister, mit denen sich die Spieler schon mehr beschäftigt hatten. Neuererzeit verstummen diese Klagen. Man hat sich den Brahmsschen Klaviersatz eben zu eigen gemacht. Diese unumgänglich nötige Vertrautheit mit demselben musste aber einer wirklich verständnisvollen Beurteilung derselben vorausgehen. —

Liebevolles Eingehen ist eben Neuem gegenüber Alles. Erst seitdem sich die Künstler und Musikfreunde ernstlich mit Brahms beschäftigen, ist seine Musik in immer weitere Kreise gedrungen, und haben sich seine Werke einen Ehrenplatz neben jenen der grössten vor ihm schaffenden Meistern errungen.

Die Kammermusik, diese edelste Form der Hausmusik, aber hat dem Dahingegangenen vielleicht gerade deshalb so viel zu danken, weil Brahms auf häusliche Musikpflege so hohen Wert legte, in letzter Linie weil er, als echter Deutscher, eine wahre Ehrfurcht vor dem Haus, der Familie, der Frau empfand. Der Künstler ist auf den Menschen gegründet.

Zur Einführung in das „Requiem" für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester von E. N. von Reznicek.

Die Totenmesse für Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester von E. N. von Reznicek, dem Komponisten der Oper „Donna Diana", wurde im Sommer 1894 vollendet und bis jetzt zweimal aufgeführt, und zwar in Prag, gelegentlich einer Erinnerungsfeier für den verstorbenen Führer der Deutschen Böhmens, Dr. Schmeykal, dessen Manen das Werk gewidmet ist, und in Berlin, in einem von Felix Weingartner geleiteten Konzerte des dortigen königlichen Opernsingchors. An beiden Orten hat das Werk auf die Zuhörerschaft einen tiefen Eindruck gemacht, was sehr erklärlich ist, nachdem man diese merkwürdige Partitur einer genaueren Durchsicht unterzogen hat.

E. N. von Reznicek ist im Grunde seiner Natur und künstlerischen Veranlagung Dramatiker. Dies verleugnet sich auch in seinem „Requiem" nicht, trotzdem dasselbe ordnungsgemäss in die zwölf offiziellen Nummern eingeteilt ist und der Komponist den ausgiebigsten Gebrauch von den kompliziertesten kontrapunktischen Formen gemacht hat. Obwohl der Text natürlich rein episch-liturgischen Inhalts ist, hat ihn der Komponist in den Hauptteilen „Dies irae", „Tuba mirum", „Rex tremendae", „Confutatis", „Sanctus" doch auf Grund rein dramatischer Empfindung in Töne übertragen, wie die folgende Analyse und die eigenen Angaben des Tondichters beweisen werden. Die Formen sind, wie schon bemerkt, reich und mannigfaltig und zeigen wie auch die übrige musikalische Faktur — was bei E. N. von Reznicek selbstverständlich ist, — eine souveräne Beherrschung der Mittel. Es ist in dem Werke durchgängig, im Chor sowohl wie in den Solostimmen, die reelle Sechsstimmigkeit (2 Soprane, 2 Tenore, 2 Bässe) durchgeführt.

Was nun die einzelnen Teile betrifft, so soll

No. 1. „Requiem", Solo-Sextett mit sechsstimmigem gemischten Chor, D moll, 4/4, liturgisch einleitend, die Stimmung des Werkes vorbereiten. Schon hier findet man aber eine dramatische Andeutung in dem Momente, in welchem mit den Worten „ad te omnis caro veniet" der erste Solosopran sich aus dem Verbande der übrigen Solostimmen loslöst und einer Engelstimme gleich, Gott preisend, zu lichten Höhen entschwebt, während der Chor im machtvollen D dur mit seinem „Requiem" einsetzt. Dieser Satz schliesst mit einer donnernden Doppelfuge „Kyrie eleison — Christe eleison."

No. 2. „Dies irae," D moll, 4/4, sechsstimmiger gemischter Chor. Bei diesem Stück schwebte dem Komponisten nach seiner eigenen Angabe folgender Vorgang vor: Aus den tiefsten Regionen der Hölle tönt ein Murmeln, ein Stöhnen, ein Brausen, anfänglich dumpf und unterdrückt, aber immer mehr anschwellend und zu einem fürchterlichen Aufschrei der Verdammten sich steigernd. Der jüngste Tag, der Tag des Gerichtes ist angebrochen. Unter markerschütterndem Getöse, Posaunenstössen, Glockengeläute, ziehen die Verdammten knirschend, ächzend und in Todesangst vor dem Gericht hinaus. Sausend durch die Lüfte geht der grässliche Zug in das Thal Golgatha, wo der Herr, in furchtbarer Majestät thronend, sie erwartet. Noch von ferne hört man das Geläute der Glocken.

No. 3. „Tuba mirum" F moll, 4/4, gemischter sechsstimmiger Chor, später Bassolo mit vierstimmigem Männerchor, zum Schluss Solo-Quartett. Nachdem im Thale des Todes die Seelen der gesamten Menschheit versammelt sind, ertönt die Posaune des Gerichtes, deren schauerlichen Klang das Echo des weiten Thales dreimal wiedergiebt. Es beginnt das Gericht. Furchtbar beschreibt eine Stimme (Bassolo) die Strafen, die der Sünder harren und die Majestät des höchsten Richters. Nach den Worten „nil inultum remanebit", (nichts wird ungerächt bleiben), sinkt die Stimmung plötzlich zu einem flüsternden F dur herab und stammelnd wagen (in einem Canon alla quarta) 4 Solostimmen die zerknirschte Frage „quid sum miser tunc dicturus?" (was werde ich Sünder dann sagen?)

I. Sopran-Solo.

II. Sopran-Solo.

I. Tenor-Solo.

Bass-Solo.

Quid sum mi - ser tunc dic - - tu - rus, quem, quem,

u. s. w.

Die Stimmen ersterben in einem Nachspiel, in welchem die ersten Geigen, gleich den Seelen der Gerechten, zu lichten Höhen entschweben. (B dur).

No. 4. „Rex tremendae majestatis." A moll, 4/4. Sechsstimmiger gemischter Chor, Canon alla quarta. Dieser Satz ist ein Gebet der versammelten Menschheit zum Könige der erzitternmachenden Majestät um Gnade. Nach dem dreimaligen Aufschrei

Sopran I. II. — *fff* — a. 2. *pp mezza voce*

Rex, Rex, Rex, sal - - va me

Tenor I. II. — *fff* — a. 2. *pp mezza voce*

Rex, Rex, Rex, sal - va me

u. s. w.

Bass I. II. — *fff* — a. 2. *pp mezza voce*

Rex, Rex, Rex, sal - - va me.

tritt ein sanftes, glaubensfrommes C dur pianissimo ein „Salve me fons pietatis", (Rette mich, Born der Gnade), womit das unerschütterliche Vertrauen auf die göttliche Barmherzigkeit ausgedrückt wird. Es schliesst ein Nachspiel der Orgel mit Echo-Register

No. 5. „Recordare" E dur, ¾ Duett zwischen dem I. Solo-Sopran und dem I. Solo-Tenor, ein rein lyrisches Stück, Gebet um die Fürbitte Jesu Christi, folgt unmittelbar.

No. 6. „Confutatis maledictis". C moll ₵. Nach einem Massen-Chorsatz, welcher die Schrecken der Verdammnis schildert, ertönen wieder die sanften Stimmen der Gerechten „voca me cum benedictis", (Rufe mich mit Segenssprüchen,) welche aber, analog dem ersten Teil, aber einen halben Ton höher in Cis moll, durch das „Confutatis" jäh unterbrochen werden, worauf wieder die sanften Stimmen, voca me in Des dur ertönen und das Stück auf Orgelpunkt und liegender Mittelstimme in unterdrückten Seufzern und stammelnden Gebeten nach Erlösung endet.

No. 7. „Lacrymosa" A moll, ²⁄₄, ist ein Duett zwischen I. und II. Solo-Sopran, Canon alla quarta, ein rein lyrisches Stück.

I. Sopran Solo.

Lac - ry - mo - sa — di - es il - la — qua re - sur - get ex fa - vil - la, ex fa-

II. Sopran-Solo

La - cry - mo - sa — di - es il - la qua re-

vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us u. s. w.

sur - get ex fa - vil - la, ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us. u. s. w.

No. 8. „Domine Jesu", D dur ⁴⁄₂, gemischter sechsstimmiger Chor.

Nach einer feierlichen Anrufung Christi setzt der I. Chor-Tenor unisono mit dem Choral „Libera animas omnium" ein, den ganzen cantus firmus a capella absingend,

I. Chor-Tenor. Feierlich.

Li - be - ra a - ni - mas om - ni - um fi - delium de - func - to - rum de

poe - nis in - fer - ni et de pro - fun - do la - cu. Li - be - ra e - as de o - re le-

o - nis, ne ab - sor - be - at e - as tar ta - rus, ne ca - dant in ob - scu - rum.

worauf der gesamte Chor denselben Choral, der cantus firmus im I. Sopran, figuriert und nur von der Orgel begleitet, wiederholt. Nach abermaliger feierlicher Anrufung Christi beginnt die Fuge „quam olim Abrahae" in fünfstimmiger Exposition, wozu sich dann, während die Fuge fortschreitet, als sechster Eintritt der Cantus firmus im I. Chor-Bass, von den Posaunen im Unisono machtvoll unterstützt, gesellt und die Choral-Fuge mit dem letzten Takt des Cantus firmus beendigt.

No. 9. „Hostias" Es dur, ¾ Solo-Sextett, ist ein rein lyrisches Stück.

No. 10. „Sanctus" C dur, ⁴⁄₄ gemischter sechsstimmiger Chor.

Bei diesem Satze hatte der Komponist lediglich die Chöre der Engel im Sinne, wie sie in lichten Höhen, begleitet von Harfen und Cymbeln Gottes Preis und Lob singen,

abgeschlossen durch die sechsstimmige Fugenexposition „Hosanna in excelsis“, C dur 4/4.

No. 11. „Benedictus“ B dur, 4/4, Bariton-Solo mit obligater Violine, lyrisch liturgisch abgeschlossen durch die Fugenexposition aus No. 10 einen Ton tiefer, B dur.

No. 12. „Agnus dei“ D moll, 12/8. Solo des I. Sopran mit vierstimmigem Frauenchor. Dieser Satz schliesst dann mit einer teilweisen Wiederholung des Kyrie aus No. 1 die Totenmesse in D dur versöhnend ab, nachdem die sechs Solostimmen hintereinander im aufsteigenden D dur Dreiklang nach Art des katholischen Priesters psalmodierend das „Requiescat“ gesprochen haben und der Chor dazu sein „Amen“ gesprochen hat.

Damit sei auch die einführende Analyse in das ganz eigenartige, hochinteressante Werk abgeschlossen. J. Richard.

„Also sprach Zarathustra“!

Tondichtung (frei nach Nietzsche) von Richard Strauss, Op. 30
Erläutert von Gustav Brecher

In Rich. Strauss' letztem Orchesterwerk „Also sprach Zarathustra“ hat die symphonische Dichtung wohl die höchste Vollendung erreicht, Liszts Ideal, das er nicht einmal selbst völlig erreichen konnte, steht in strahlender Vollkommenheit greifbar vor uns. Welch einen Vorwurf aber hat auch des Tondichters glückliche Hand gewählt! Einen Vorwurf, wie er gewichtiger, umfassender nicht gedacht werden kann, so viel auch an der Wahl desselben mit mehr oder minderem Aufwand von Geist und ästhetischer Weisheit herumgekrittelt worden ist. Ich habe nicht die Absicht, auch hier diese Fragen nochmals zu erörtern, weil man dadurch zu dem wirklichen Verständnis der Tondichtung noch nicht im geringsten beigetragen hat, sondern will lieber, bevor wir uns zur Analyse selbst wenden, dem absolut Musikalischen darin eine etwas ausgedehntere Betrachtung widmen, da es bis jetzt hinter den allgemein ästhetischen Untersuchungen entschieden zu kurz gekommen, und dessen Eigenart trotz ihrer Prägnanz noch nicht einmal, wie mir scheint, in ihrem Wesen erfasst worden ist.

Da muss vor allem die Form des Tonwerks ins Auge gefasst werden. Obwohl in einer symphonischen Dichtung die Form ganz durch den poetischen Gedanken bestimmt werden kann, so zerfällt doch die vorliegende, gleich der Symphonie alter Form, in vier, allerdings motivisch eng zusammenhängende Teile, — ja sie behält sogar den hergebrachten Dualismus der Themen bei — und vereinigt so in sich die Forderungen der neuen wie der alten Schule. In dieser doppelt gebundenen Form läuft die Musik in einem Fluss einher, vor dem man billig erstaunen muss, umsomehr, als geradezu jeder einzelne Takt durchdacht und in sprechender Plastik des Ausdrucks zum Programm in Beziehung gebracht ist. Trotzdem der Tondichter alles Augenmerk auf den Plan der musikalischen Darstellung gerichtet zu haben scheint, der ihr eine Anschaulichkeit verleiht, wie sie deutlicher nicht gedacht werden kann und die in ihrer steten Klarheit ein Missverständnis der Idee ausschliesst, trotzdem ist das ganze Werk von einer Einheitlichkeit und einem Aufbau, der, selbst wenn wir uns das ganze Programm überhaupt wegdenken, den Anforderungen, die man an den einer absoluten Symphonie stellt, in glänzendster Weise Genüge leistet. Es ist das eine der merkwürdigsten Thatsachen, dass in der ganzen Anlage des Werkes die plastische programmatische Konzeption sich so gänzlich mit dem allgemein gebräuchlichen rein musikalischen Aufbau deckt. Nur an einem kleinen auffälligen Mittelchen z. B. lässt sich einigermassen ahnen, auf welche Weise etwa auch im allgemeinen, Strauss die staunenswerte Einheitlichkeit und jenen ununterbrochenen Fluss erreicht hat. Wir finden nämlich in den prächtig glatten, fliessenden Übergängen, die in einen oft ganz gegensätzlichen Teil leiten, entweder das Motiv des neuen Teiles kontrapunktisch schon mit dem Endgedanken des alten verbunden, oder das Motiv des alten Teils durch geschickte äusserliche Umgestaltung in das neue ver-

wandelt, oder endlich das neue Motiv, während das alte noch weitergeht, bereits demselben untergelegt. Als Beispiel für die erste Art diene (Part. Seite 73) der Wiedereintritt des „Naturthemas" in Basstuba, Horn und Trompete, der die Repetition des Tanzliedes nach dem kleinen Kontrast wieder unmerklich einführt; für die zweite, die allmähliche Metamorphose des Tanzthemas (XIV) in die Sequenz des „Sehr bewegt", wodurch ohne Riss der alte Teil in den neuen sehr gegensätzlichen hineinmündet, sowie (Part. Seite 112) das allmählich sich herausschälende Thema (XIII) zur Vorbereitung für den Schluss; als Beispiele für die dritte der Einsatz der Bratschen mit dem religiösen As-dur-Thema (Part. Seite 6) während noch das zweite Hörnerpaar die vergrösserte Imitation des „credo in unum deum" spielt, ferner das Eintreten des H-dur Tanzthemas im „Genesenden" (Part. Seite 57) während dessen noch ruhig im Kanon zum Vorhergehenden das Sehnsuchtsthema pizzicato in den Bässen weitergeht und dann sogar noch zum Teil von den Oboen staccato fortgeführt wird u. a. m.

Über die Ausgestaltung der eigenartigen, üppig quellenden, scharf umrissenen Themen können wir hier ganz schweigen, herrscht doch nur eine Stimme der Bewunderung darüber, und dass in der Kontrapunktik „Zarathustra" in keinem bisher geschaffenen Orchesterwerk auch nur annähernd seines Gleichen hat, steht ebenfalls gänzlich ausser Zweifel — man sehe nur z. B. „das Grablied", „der Genesende" vor allem aber den Teil zwischen „Tanzlied" und „trunkenem Lied" (alias „Nachtwandlerlied"), für dessen Polyphonie bereits der Ausdruck „unheimlich" gefallen ist.

Dass aber diese Kontrapunktik noch niemand bisher gewagt hat und wagen konnte, liegt daran, dass wohl keiner verstanden hätte, sie überhaupt für Orchester zu setzen — sie aber noch dazu stets plastisch und durchsichtig zu orchestrieren, konnte nur einem so einzigen Instrumentationskünstler wie Strauss gelingen.

Wir kommen nun zu derjenigen Eigenschaft der Strausschen Komposition, die von jeher aufs höchste gepriesen — und vielfach noch nicht einmal in ihrer Wesenheit verstanden worden ist. Dieselben Leute, die in aufrichtiges Entzücken über Strauss' orchestrale Meisterschaft geraten, können gleich den nächsten Abend von der „souveränen Technik" oder der „virtuosen Orchesterbehandlung" eines — gewiss hübsch instrumentierenden, Dvořák, Goldmark, Saint-Saëns etc. reden, ohne den ungeheueren Unterschied zu erkennen, der zwischen solchem „effektvollen", sich meist in hübsch ausgedachten klangvollen Effektchen und Mischungen sich gefallenden, aber doch verhältnismässig sehr primitiven Instrumentieren und dem grosszügigen genialen Aufstürmen solch mächtig packender polyphoner Gebilde, wie sie Strauss im „Zarathustra" aufstellt, liegt. Um „geistreiche" Details kümmert er sich nicht, aber in breitem, mächtigem Strom fliesst das im grossen behandelte Orchester dahin, in reichster Stimmenfülle uns bald berückend, bald ungeheuer erschütternd. Ganz abgesehen von der unerhörten, niederschmetternden Einleitung des Werkes, die, um einen Zolaschen Ausdruck zu gebrauchen, geradezu den „Geruch der Natur" ausströmt, zeigt sich überall eine solch geniale Kühnheit, ja oft eine Unvorsichtigkeit in der Verwendung der Tutti, wie sie eben nur ein solcher Kenner der orchestralen Gesamtwirkungen (des schwierigsten Kapitels der gesamten Instrumentation) nicht nur der einzelnen Instrumente, wie bisher einseitiger Weise betont worden ist, wagen durfte, und auch nicht einmal hat er sich verrechnet. Noch etwas anderes jedoch ist hinsichtlich der Instrumentation des „Zarathustra" zu erwähnen. Nicht die Messinginstrumente sind es, wie behauptet wurde, deren Behandlung darin so vollständig neu wäre, sondern die der Streichinstrumente,* deren orchestraler Verwendung Strauss ganz neue Bahnen erschlossen hat, und in diesem Sinne lässt sich noch mancher weitere Fortschritt der Instrumentationstechnik auch nach dem „Zarathustra" sehr wohl denken. Die Gesamtheit der Streichinstrumente stellt sich uns nämlich darin durch oftmalige vielstimmige Teilung als ein riesiger und doch äusserst beweglicher Klangkörper dar, dessen enorme Polyphonie uns bald hypnotisiert, wie in dem mystischen Halbdunkel des

* Aus ihrer intimsten Kenntnis heraus erzielt Strauss Wirkungen, wie man sie nie gekannt hat; er ist der erste, der auf den Gedanken gekommen ist, die subtilere Technik der Streichinstrumente für den Orchestersatz nutzbar zu machen.

religiösen As dur Satzes, bald berauscht wie im „Tanzlied", wo das Streichorchester in 25 Teilen einen hinreissenden und doch leichten Schwung, von keinem Blasinstrument beschwert, entfaltet. Gegen solche Teilung freilich ist die bisher so angestaunte im Tristan (Part. Seite 279) fast Kinderspiel, aber sie ist ja keine willkürliche, sondern da, wo sie angewendet ist, durch den Vorwurf ebenso geboten, wie die bisher nie gehörten glissandi und Flageolettremolos der Streicher (erstere im „Tanzlied" zur Erhöhung der Grazie, letztere im „Genesenden" beim Erwachen der Weltfreudigkeit) und die Anwendung der Terzen-Trompetentriller und Geigenflageolettvorschläge, die zur Darstellung des „grossen Lachens" und der hohen Klarinette, die zu humorvoller Ironisierung des Motivs XI verwendet wird.

Nachdem wir also hier das rein Musikalische im „Zarathustra" etwas eingehender besprochen haben, wenden wir uns zu der analytischen Durchnahme des Werks, uns immer eng an das gegebene Programm anschliessend.

Es ist Morgengrauen. Feierlich tönt pp das Kontra C in unergründlicher Tiefe aus Orgel, Kontrabässen und Kontrafagott uns entgegen. Über diesem mystischen Untergrund steigt in 4 Trompeten das eigentümliche Naturthema auf,

I. Naturthema.
Sehr breit.

hier wie eine entfernte, von der aufgehenden Sonne schon halb beleuchtete, zackige Bergspitze anmutend. Als das grosse Rätsel des Weltproblems steht es vor uns in seiner Zusammensetzung aus reiner Quinte und Quarte, die uns unklar darüber lässt, ob C moll oder C dur vorliegt. Nach zweimaliger Reprise des Naturthemas kündet uns ein grosser überwältigender C dur-Akkord des Tutti, dass die Sonne strahlend am Morgenhimmel aufgegangen ist. Einen erschütternden Eindruck hinterliess dem Menschen das gewaltige Schauspiel, das „Anschauen des Göttlichen" in der Natur stimmt ihn zur Andacht.

II. Motiv der Religiosität („Die Hinterweltler").
Vcl. Cb.
pp
Orgel Bel
etc.

In gleicher Weise aber erregt es seine Sehnsucht von neuem, das grosse Rätsel der Natur zu ergründen.

IIIa. Sehnsuchtsmotiv
Fag

IIIb
Vcl. u. Cb. pizz.

Noch denkt er, seine Lösung liege hinter unserer Welt, er hält noch fest an den Dogmen der Kirche.

IV. Horn.
cre - do in u - num de - um

Seine weltflüchtige Religiosität schildert uns der Tondichter in einem innigen As dur-Satze von herrlichem melodiösen Fluss, dessen Hauptthema eine Umbildung von (II) ist:

V. Mässig langsam, mit Andacht.

Hörn. num de - um etc.
Viola

Gegen Ende dieser Phase ringen sich Bratschen und Violinen langsam in die Höhe, durchzuckt von 2 nagenden, bitteren Accenten des Englisch-Horns, Fagotts und gestopften Horns.

„Von der grossen Sehnsucht" heisst der nun folgende Teil. Sein Hauptthema

VI. Sehnsuchtsthema.

Vcl. Fag. Viol. Cb. Hörn. Vcl. etc.

steht in H moll bez. H dur, kontrastiert also scharf mit dem C dur des Naturthemas, jedes eine Welt für sich bedeutend, von denen das H moll den Menschen in seinem heissen Sehnen zeigt, das C dur jedoch das unerschütterliche, sich ewig gleichbleibende Naturrätsel darstellt. Wie beziehungsvoll erklingt das letztere nun unter dem Dominantseptimenakkord von H dur! Wie verschleiert und unerforschlich!

Eine kurze religiöse Regung

VII. mag - ni - fi - cat
Orgel

weicht gleich wieder einer herben, klagenden Umbildung des V. Themas, und mit einem stürmischen Motiv

VIII. Motiv des Lebensdranges.

lehnt sich der Mensch gegen alles auf, was ihm früher heilig war, denn er hat keine Befriedigung darin gefunden. Thatendurstig stürzt er sich in die „Freuden- und Leidenschaften", die sich uns in zwei äusserst charakteristischen Themen darstellen

Von den Freuden- und Leidenschaften.

IX. Viol. Horn. Oboen.

f sehr ausdrucksvoll

etc

und später

X.

sfz

etc

Immer wilder und drängender steigt das letztere empor Da schleudert eine innere Stimme dem Menschen eine energische Verneinung seines ganzen jetzigen Treibens entgegen. —

XI. Motiv des Ekels.

Es ergreift ihn heftiger Ekel davor Unbefriedigter denn je entzieht er sich dem Strudel des Lebens und singt sein jugendliches Stürmen und Drängen, alle „Gesichte und Erscheinungen" seiner Jugend zu Grabe. Immer mehr versenkt er sich in sich selbst und sucht nun in der Wissenschaft das, was er weder im Glauben, noch im betäubenden Gewirr des Lebens gefunden hat.

Eine fünfstimmige Fuge mit dem Thema

XII. Von der Wissenschaft.

a b

etc.

pp

Vel. Cb.

zeigt uns den Menschen in seinem Grübeln über Natur und Menschheit, auf die erstere weist der C dur-Bestandteil des Themas hin (das Naturthema), auf die letztere gleich der zweite Teil mit seinem H moll. Wirklich scheint der Mensch hier das Rechte gefunden zu haben, denn freudig entfaltet sich der Geist zu höchstem, kühnem Fluge

XIII. Schnell, sehr feurig.

Viol. — f — etc.

und wähnt in luftigen Regionen des Lichtes sich tanzend zu schwingen

XIV. Thema der Daseinsfreude.

alla breve — pp — etc.

Die verlockend schimmernde Fata Morgana weicht aber bald neuer Ernüchterung, dem metaphysischen Forscher gelang es nicht, sich eine solche Stimmung dauernd zu erhalten denn die niederdrückende Grösse seines Zieles hält die Schwingen der Lebensfreude nieder. Eine augenblicksweise Regung derselben verschwindet sofort beim Gedanken an das unerforschte Naturrätsel, gleich fühlt sich der Mensch wieder niedergedrückt, ja schon halb angewidert von der offenbaren Zwecklosigkeit seiner Bemühungen (Motiv des Ekels allenthalben unter unheimlich geheimnisvollen Flageolettönen in den Holzbläsern leise auftauchend.) Und trotz alledem ist doch die Wissenschaft der Weg zu e w i g e r, ungetrübter Weltfreudigkeit, allerdings nicht die Metaphysik, sondern die Lebensphilosophie im Nietzscheschen Sinne.

Den langsamen Entwickelungsprozess des Menschen, seine allmähliche innere Genesung und Selbstbefreiung führt uns der nun folgende grosse Durchführungsteil „Der Genesende" so anschaulich und überzeugend vor, dass man sich sagen muss. So und nicht anders ist diese innere Umwandlung musikalisch darzustellen. Abgesehen davon, dass dieser Teil des Strauss'schen Werkes geradezu einen Markstein in der Geschichte der „Musik als Ausdruck" bedeuten wird, so ist er auch absolut musikalisch betrachtet ein ragender Gipfelpunkt ausserordentlichsten technischen Könnens, ein Meisterstück, in dem die Polyphonie und Kontrapunktik nicht nur für das Papier existiert*), sondern derartig instrumentiert ist, dass jeder halbwegs gebildete Hörer sämtliche Motive auseinanderhalten kann.

Der Gang des Genesungsprozesses ist folgender.

Zunächst lässt sich der Mensch noch von metaphysischen Problemen, obgleich innerlich bereits angewidert, quälen (Kombination des Forschungs (Fugen-)themas mit dem verkleinerten, aber mittels des Bestandteils b weiter fortgebildeten Thema des Ekels (XI. Hinein zucken wilde Skalen und Triller der Holzbläser). Obgleich der Mensch innerlich hohnlacht

XV. gest. Hörn.

über das Stückwerk des Wissens, obgleich die Fäden seiner Forschung sich immer mehr verwirren, bleibt er erst recht in verzweifelter Energie bei derselben, aus tiefem Gram

*) Dies ist z. B. leider manchmal bei Brahms der Fall, und dabei ist dessen kühnste Kontrapunktik noch nicht annähernd mit der Strauss'schen zu vergleichen.

über sich, seine Verblendung, aus bitterem Schmerz über die viele unnütz hingebrachte, kostbare Lebenszeit. Diese nagenden inneren Qualen, der dumpfe Schmerz, und vor allem die verzweifelte Energie des sich selbst quälenden Menschen werden nun auf das Packendste dargestellt. Über dumpf rollenden, tobenden Figuren der Kontrabässe und Bassklarinette steigt, durchtönt von XV und 3 verschiedenen Gegenkontrapunkten, das Fugenthema in wilder Energie auf, anfangs als einfacher Kanon, dann aber treten immer neue Stimmen hinzu, zu gleicher Zeit werden Vergrösserung und Verkleinerung des Themas durchgeführt, immer verwickelter und dichter wird das Gewebe, bis wir vor einer unerhört grossartigen Kombination anlangen; über dem Bestandteil a des Fugenthemas jagt stürmisch das zu Achteltriolen verkleinerte (c) desselben von der höchsten Geigenlage aus wild nach der Tiefe, von wo aus in Gegenbewegung dazu ein gigantischer Kontrapunkt in Tuba und Bassposaune mit eherner Energie fest diatonisch nach oben schreitet*) während die Trompeten vom $\bar{h}$ an in halben Noten chromatisch von oben herab der diatonischen Fortschreitung entgegenringen — die programmatische Beziehung der Stelle ist leicht zu ersehen — bis sich beide Kontrapunkte beim f begegnen; zu gleicher Zeit setzt auf diesem f scharf das Thema des Ekels ein, und steigert sich immer gewaltiger bis zum denkbar heftigsten Ausdruck, als plötzlich ganz unerwartet das Naturthema im ganzen Orchester mit zermalmender Wucht hereinbricht und dadurch jäh den gordischen Knoten aller der Verwickelungen durchhaut.

XVI. Sehr schnell.

Tutti und Orgel (volles Werk).

Mitten in seinen fruchtlosen Bemühungen, ganz versunken unter dem Wust, den unentwirrbaren Verschlingungen seiner Forschungen, ist der Mensch zusammengebrochen übermannt von heftigstem Ekel einerseits, niederstürzend andererseits vor der grauenhaften Gewalt des Naturrätsels,**) die umso zerschmetternder auf ihn wirkte, da er von der unendlichen Überspannung seiner Kräfte, seinem Kampfe mit sich selbst, ganz erschöpft ist

Aus langer Ohnmacht erwacht er mit den wechselnden Empfindungen grosser Sehnsucht und des Ekels, beide Themen (VI und XI) lösen sich ab, bis sie in ein einziges zusammenfliessen und Zarathustras „Genesung" einleiten. Derselbe ist nun auf dem richtigen Wege, zu unvergänglicher Weltfreudigkeit zu gelangen, wie sie ihm schon einmal als leuchtendes Ziel einen Augenblick lang vorschwebte, als er noch auf Irrwegen wandelte. Jetzt sucht er nicht mehr das Weltgeheimnis zu ergründen, nein, er ist im Begriff, das einzig Wahre, Beglückende zu finden, die rechte Lebensphilosophie. Seine Selbstbefreiung ist es, die uns nun der Tondichter durch Entwickelung aus früheren Motiven vorführt.

*) Eine ähnliche Stelle findet sich schon, allerdings erst im Keim, im vierten Satz von Strauss' italienischer Phantasie, wo die Hörner zu den Geigen, die in höchster Lage über dem Quartsextakkord von As dur *ff* mit dem Hauptthema einsetzen, einen prächtigen Kontrapunkt bringen, der, in halben Noten diatonisch fortschreitend, bis in die höchste Hornlage steigt.

**) Bei Nietzsche ausschliesslich aus Ekel.

Das zu einer raschen Figur verkleinerte Thema (XI), von den vier Flöten längere Zeit hindurch festgehalten, begleitet von Flageolettremolos der Bratschen ergiebt ein verblüffendes Klangchaos; aus diesem Chaos entwickelt sich der grosse Humor, das grosse Lachen Zarathustras, mit dem er den „Geist der Schwere" tötet, auf dem seine Selbstbefreiung beruht und durch welches er sich zum Übermenschentum emporringt. Leuchtend steigt mehrmals, dazwischen von lustig lachenden Oboenfiguren und Violinenvorschlägen unterbrochen, das Motiv XVIIa auf, aus dessen erstem Bestandteil bald darauf der Rhythmus XVIIb entspringt.

XVIIa. XVIIb.

In hinreissender Klangschönheit erscheint das zweite Hauptthema in weichem H dur, doch trägt es hier nicht mehr den Charakter unbefriedigter, sondern gestillter Sehnsucht.

XVIII.

b

Dazwischen mischt sich wieder der goldene, befreiende Humor des Übermenschen hinein, der nun das Glück und das Lustgefühl höchster, andauernder Weltfreudigkeit gefunden hat und sich in überströmendem Kraftgefühl reckt.

XIX a. Holzbläser. Hörner.

Trp.

Triangel Becken mit Holzschlägel Glockenspiel-Tremolo.

Streicher Harfengliss.

XIX b. Holzbl. Glockenspiel. Trp. Hörn. Trgl. Harfe glissando

Der bis dahin überreiche Prunk und die berauschende Pracht des Orchesterklangs weicht nun einer ganz einfachen Weise, durch das Naturthema beziehungsvoll eingeleitet und begleitet, dem „Tanzlied", das nun Zarathustras, des Freigewordenen, Seele sich singt — denn das Sprechen genügt dem leichten Tänzer, der kein „Oben und Unten" kennt, nicht mehr

XX. Das Tanzlied a) Viol. C. I Trp. b) c)

Wiegende Figuren

XXI.

mischen sich hinein, dazwischen streut eine Soloviolme die melodiösen Phrasen

XXII a. mit Schwung

XXII b. espress.

von denen die zweite auf das Thema der Religion (II) hinweist, denn sie hat ja der Freigewordenen längst überwunden! Das Thema der Daseinsfreude (XIV) erklingt unter hell lachenden chromatischen Triolenpassagen und entfaltet sich immer weiter bis zu denkbar freudigstem Schwung in 20 und mehrfach geteilten Streichern, zu denen noch die wonnigen Töne des Glockenspiels hinzutreten. Auch das Thema des Schaffensdranges sowie das des Ekels klingen in lustigen Umbildungen in das Tanzlied hinein, welches nun zu einem leidenschaftlichen Passus führt, einer, aus dem Bestandteil (c) von (XVIII) entstandenen Sequenz.

XXIII. Sehr bewegt.

dim.

Bald beruhigt sich wieder die Leidenschaft der Stelle, aus dem einen der in ihr erklingenden Kontrapunkte, sowie aus einer Umbildung der Sequenz entwickelt sich eine ebenso kunstvolle, wie wonnig klingende Kombination dreier selbständiger Stimmen,

XXIV. *p grazioso*

Fl.

Solov cl.

leicht schwebend

Oboe.

p grazioso

Bratschen.

Bassel.

Clar.

etc.

etc.

etc.

die uns wie das liebliche Plätschern einer Quelle anmutet, sie bildet die Überleitung zu einer unendlich weihevollen Umbildung des Themas der „Freuden- und Leidenschaften“ in As dur und verbreitet eine abgeklärte, ruhige Stimmung um sich

XXV. Horn. espress. pp Pos. Soloviol

Mit leichter Wehmut erhebt sich (X) im Englischhorn, die Tanzweise der Solovioline vermag die leichte Klage nicht zu verdrängen, vielmehr schwillt dieselbe zugleich mit dem umgebildeten (IX) zusammen zu grosser Eindringlichkeit an. Noch in einem Punkte ist der Übermensch unbefriedigt, noch einen sehnlichen Wunsch hegt er bei all seinem Glücksgefühl — nach ewigem Leben, ewig andauernder Lust! Diesen gewaltig erhabenen Gedanken, diesen hehren Wunsch schildert das Sehnsuchtsthema, das hier in grösster, erhabenster Ausbildung erscheint und sich zu grandiosem Ausdruck emporschwingt

XXVI. Sehr lebhaft und schwungvoll ff (I) Pos. Hrn. sfz sfz etc.

Alle Hauptthemen erhalten hier in Umbildungen, wie sie nur eine ganz ausserordentliche Gestaltungskraft zu schaffen vermag, den Charakter gewaltigster Weltensprüche, in flammender Pracht erklingt das religiöse Thema,

XXVII. molto cresc. sf espress. Pos. Pauk. Hörn. ff (vgl. XXIV)

in feierlichem Prunk das Thema der „Freuden- und Leidenschaften“ im Kanon in der Duodezime, immer mehr Themen erklingen zu gleicher Zeit — ein groteskes sich Aufbäumen des Hauptmotivs,

XXVIII.
Trp.
fff
etc.
Pos. Tuben.
fff
Pauken. Becken.

noch eine ungeheuere Steigerung — ein wildes Aufjauchzen des Tanzlieds — da kommt aus der Tiefe dröhnend der Klang der Mitternachtsglocke herauf, wir stehen im „Nachtwandlerlied“*), welches dem einzig übrig gebliebenen Wunsche Zarathustras erhabensten Ausdruck verleiht

O Mensch! Gieb acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief —
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —,
will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

* * *

Tief ergreifend spiegeln sich diese Worte im letzten Teil der Tondichtung. Zwölfmal erklang die Glocke, mit jedem Male schwächer werdend und schliesslich ganz verhallend. Nach langem Orgelpunkt auf E (Harmonie C I₆) tritt der Quartsextakkord von H dur in weicher Hörnerharmonie ein. Ganz abgeklärt, wunderbar ergreifend erklingt in dem nun sehr ruhigen Zeitmass das Thema (XIII) in den Violinen und schlingt sich allmählich zweimal mit den beiden Motiven des Sehnsuchtsthemas (XVIII) vereinigt, in die Höhe, und verklingt daselbst in leisem H dur. — Zarathustras Seele ist unserem Auge in unabsehbare lichte Regionen entschwebt. Doch nach wie vor ist das Weltproblem unergründet. In der Tiefe liegt es vor uns, das grosse Rätsel, auch jetzt noch in seiner unerschütterten C Tonart, die denn auch am Schluss noch behauptet wird. Zwei dumpfe Schläge auf dem tiefsten C — scharf kontrastierend mit dem soeben verhallten lichten H dur der höchsten Höhe — und eine Tondichtung ist verklungen, die jeden fühlenden Menschen tief im Innersten ergriffen und jede seiner Fibern erschüttert hat.

*) In den neuesten Ausgaben des Nietzscheschen Buchs „trunkenes Lied“ genannt.

Lélio oder Le retour à la vie von Hector Berlioz.

Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner, diese drei Namen bilden eine zusammenhängende Reihe von reformatorischen Thaten, die mit dem Tode Beethovens ihren Anfang nehmen, und bis in die Gegenwart, und noch lange darüber hinausreichen werden. Alle drei Gewaltigen sind durch den unerbittlichen Tod schon abberufen, aber ihre Werke sind uns geblieben, und wirken noch lange über ihr Grab hinaus — so lange bis wieder ein Grösserer kommen wird — den wir erhoffen, aber kaum erleben dürften.

Berlioz war der älteste, und zuerst Bahnbrechende unter ihnen, aber auch der letzte, welcher Verständnis und Anerkennung bei seinen Zeitgenossen finden sollte. Er hat sie bei Lebzeiten in so geringem Masse gefunden und die allgemeine Verbreitung seiner Werke eigentlich kaum mehr erlebt. Deutschland ist Frankreich hierin vorangegangen. Deutschland hat Berlioz zu einer Zeit schon gefeiert, wo er in seiner Heimat vollständig isoliert und unverstanden in Gefahr kam, bei Lebzeiten als tot betrachtet und vergessen zu werden. Er ist auch im Kummer darüber gestorben.

In Deutschland war es vor allem wieder Weimar, das Berlioz zuerst gewürdigt und das ihm volle Anerkennung zollte. Und wiederum war es Franz Liszt, dessen epochemachendes Wirken für Hector Berlioz gleichwie für Richard Wagner erfolgreich eingegriffen hatte. Jetzt freilich ist Liszt die Genugthuung geworden, dass die musikalische Welt auch hierin seiner Führung gefolgt ist. — —

Es dürfte kaum jemand unbekannt sein, welche Anfeindungen Beethoven wegen seiner 9. Symphonie erfahren musste, und doch ist es gerade diese Symphonie, die zur Grenzscheide geworden ist, welche die alte und neue Zeit vollständig trennt, ein Zurückgreifen nach den alten früheren Formen kann kein Fortschritt mehr genannt werden, und für die Instrumentalmusik hatte sich ein neues Feld eröffnet, dessen fruchtbares Bebauen nach Beethovens Vorgang zwar eine schwierige, aber durchaus keine unmögliche Aufgabe war.

Dies hat vor allem Berlioz bewiesen. — Schumann sagt in seiner Analyse von Berlioz' Symphonie Fantastique, dass er bei der ersten Bekanntschaft mit diesem Werke aus gewissen Gründen die Symphonie von Berlioz für eine Folge von Beethovens 9. Symphonie gehalten habe. „Aber setzt er hinzu „sie wurde schon 1820 im Pariser Konservatorium gespielt, die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so dass jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt."

Dies war nun ein Irrtum, da Berlioz seine Symphonie nicht 1820, sondern erst 1830 in Paris aufgeführt hat, zu einer Zeit, da die 9. Symphonie von Beethoven bereits erschienen war. Berlioz kannte also schon das Meisterwerk Beethovens, und es ist wohl keine zu kühne Behauptung, wenn man annimmt, dass ohne die 9. Symphonie von Beethoven die „Fantastique" von Berlioz kaum entstanden wäre.

Die Symphonie Fantastique ist im Jahre 1829 komponiert und erlebte ihre erste Aufführung gleich im darauffolgenden Jahre im Pariser Konservatorium. Er selbst erzählt uns darüber, dass er im Jahre 1829, nachdem er sich zum drittenmal vergeblich um den grossen Preis im „Institut" beworben hatte, die Bekanntschaft von Goethes Faust (in der Übersetzung von Gerard de Nerval, machte, hierdurch mächtig angeregt, zunächst acht Scenen aus Faust und hierauf sofort die Symphonie Fantastique „unter dem unmittelbaren Einfluss der Goetheschen Dichtung" komponierte. Er erzählt weiter, dass er einzelne Partien mit grosser Mühe, andere mit unglaublicher Leichtigkeit niedergeschrieben habe. Das Adagio „Scene auf dem Lande" konnte er in drei Wochen nicht fertig bringen, hingegen den „Gang zum Richtplatze", schrieb er in einer einzigen Nacht.

Im Jahre 1830 präsentierte sich Berlioz zum viertenmal bei dem Concours des „Instituts" und diesmal endlich erhielt er den „Prix de Rome". Aber trotzdem hatte das grosse Konzertinstitut Berlioz' Werk nicht zur Aufführung in seinen Konzerten angenommen, man überliess ihm nur den Saal und das Orchester unter dem Dirigenten Haberneck. Berlioz war dadurch gezwungen, vor seiner Abreise nach Rom ein eigenes

Konzert zu geben um seine Symphonie Fantastique aufzuführen. In diesem Konzert nun lernte Berlioz Liszt kennen. Beide Meister fassten sofort eine grosse Sympathie für einander, die sich im Laufe der Jahre nur noch mehr steigerte und befestigte. Liszt war so sehr von der Symphonie Fantastique begeistert, dass er sofort einen zweihändigen Klavierauszug davon entwarf.

Im Frühling 1831 ging Berlioz nach Italien.

Als Berlioz erfahren hatte, dass seine Braut ihn verlassen und Madame Pleyel geworden war, war er ausser sich, und in diese Zeit der masslosesten Erregung und des tiefsten Weltschmerzes über die Untreue seiner geliebten „Camille" fällt die Dichtung seines „Lélio ou le retour à la vie, ein „Monodrame lyrique", das er als Nachspiel seiner Symphonie Fantastique betrachtet. Auf dem Wege zwischen Sienna und Montefiascone, an den Ufern des Sees Bolzena und in den Bergen von Viterbo, ist diese Dichtung entstanden. Er selbst schreibt in seinen Memoiren, und in den „Lettres intimes" darüber. Jedenfalls fällt die Dichtung in die Reisetage von Nizza nach Rom.

Wenn man von irgend einem Künstler mit Recht behaupten darf, dass seine Werke ein Stück inneren Lebens sind, so muss man das von Berlioz behaupten. Die Musik ist ihm nicht Vergnügen, sie ist bei ihm wie bei Beethoven, ein erschütternder Seelenkampf, ein Ringen nach dem Höchsten. Um den Text zu „Lélio oder le retour à la vie" zu verstehen, muss man sich in Berlioz' damaligen Seelenzustand versetzen. Der Inhalt der ziemlich konfusen Handlung ist mit wenig Worten folgender: Lélio erwacht aus schrecklichen Träumen und erinnert sich, dass er am Vorabend seinem Freunde Horatio geschrieben hatte und ihm den Entschluss sich zu töten mitteilte. Die Erinnerung daran kommt ihm durch die Musik, die man aus der Ferne hört, es ist eine „Ballade" (der Fischer von Goethe), die er vor Jahren mit Horatio komponiert hatte. Lélio streckt sich auf ein Ruhebett aus, bleibt daselbst während des Geisterchors liegen und überlässt sich seinen traurigen Gedanken, die Schwierigkeiten seines Berufes, und die Verachtung des Schönen, der er überall begegnet, haben ihm die Kunst verleidet. Er träumt davon, Räuber zu werden, er will fort nach Neapel in die Abbruzzen, zu irgend einem Banditen-Hauptmann. — — Endlich verfliegt auch diese Exaltation, er wird gerührt, er weint, er bekommt wieder Gewalt über sich und stimmt eine Glückshymne an. Doch jetzt erscheint ihm das angebetete Bild, und er verfällt abermals in seine traurigen Gedanken. Der Gesang der Äolsharfen, die in den Gipfeln der Bäume hängen, wiegen ihn ein. Jetzt kehrt ihm der Mut wieder, er bekämpft seine gefährlichen Illusionen und weiht von neuem sein Dasein der göttlichen Kunst Musik. Um damit gleich zu beginnen, versammelt er seine Schüler um sich und führt mit ihnen seine Phantasie über Shakespeares Sturm auf. Übrigens ist der ganze ausführliche Text von Lélio dem Klavierauszug, der 1876 erschienen ist, beigedruckt.

Der Text ist ziemlich extravagant, und als das Monodram 1861 in Paris aufgeführt wurde, hat es eine vollständige Überarbeitung erlebt. Wenn die Symphonie Fantastique unter Goethes Einfluss entstanden ist, so darf man sicher behaupten, dass Berlioz Lélio unter dem unmittelbaren Einfluss Shakespeares schrieb.

Die Partitur dieses bizarren Werkes besteht aus sechs Abteilungen. Der erste Chor, die Ballade, ist eine der hübschesten Melodien. Der Geister-Chor (Choeur d'Ombres), dumpf Unheil verkündend im unisono Chor mit Oktaven, stammt aus seiner Kantate „Cléopatra", er hat ihn unverändert gelassen. Ebenso sind der letzte Chor, die Glückshymne (le chant de bonheur) und die Äolsharfen nicht neu, sie stammen aus „La mort d'Orphée", er hat auch daran nichts geändert, trotzdem er in seinen Memoiren behauptet, dieses Stück in Rom geschrieben oder besser gesagt, geträumt zu haben. Le chant de bonheur und die Äolsharfen stehen vollständig ausserhalb dieser eigentümlichen Schöpfung, es sind Wunder von Anmut und Poesie, die aus seiner frühsten Jugendzeit stammen. Das Räuberlied atmet eine wilde Glut, er hat es nach einer Dichtung von Ferrand im Januar 1830 geschrieben. Auch die Phantasie zum „Sturm" ist nicht neu, er hatte sie schon vor seiner Abreise nach Rom in der grossen Oper aufgeführt. Sie enthält bemerkenswerte Sachen. Vor allem Jugendfeuer und Reichtum der Erfindung, aber sie enthält auch manch Ausschweifendes. Berlioz war zu der Zeit in einer Stimmung, von

der er selbst sagte „j'aime de faire craquer les barrières." Es ist jedenfalls eine eigentümliche Idee, alle diese so verschiedenen Nummern, zu einem Ganzen zu vereinen. Er giebt uns in seinem „Lélio" ein Bild seines damaligen Lebens und Fühlens, er zeichnet darin seine eigene Mutlosigkeit.

Erst 23 Jahre später sollte Berlioz die erste Aufführung des Werkes erleben, und zwar wiederum in Weimar am 21. Februar 1855.

Zur Beurteilung dieses Werkes, das den Anhang und Schluss der Symphonie Fantastique bildet, muss man an dasselbe mit Konzessionen herantreten. Es ist nicht berliozisch fantastisch zusammengestellt. Man muss mit dem Autor und seinen Eigentümlichkeiten vertraut sein, um die überaus grossen Schönheiten, die es enthält, würdigen zu können.

Louise Pohl.

Vincent D'Indy und seine Sinfonie sur des thêmes montagnards.

(Übersetzung aus dem Französischen.)

Vincent D'Indy gilt mit Recht als der berühmteste unter den jungen französischen Musikern, welche aus der Schule des Meisters César Franck hervorgegangen sind. Dieser Meister lebt nicht mehr, und seit seinem Tode ist Herr D'Indy das Haupt dieser herrlichen Renaissance-Symphonie, welche unsere zeitgenössische Musikschule, die erste der Welt, bildet.

D'Indy wurde am 27. März 1851 zu Paris geboren. Er studierte Klavierspiel bei Herrn Diemer und Harmonielehre bei Herrn Lavignac. Im Jahre 1875 erwarb er sich den Lorbeerkranz des Konservatoriums (für Orgelspiel). Eine Zeitlang füllte er den Posten des Organisten zu Saint Leu Taverny aus, dann bekleidete er denselben Posten in der Saint Leu-Kirche zu Paris, und wurde Paukenschläger und Chordirektor der Schloss-Konzerte bis zum Jahre 1878. Später übernahm er wieder den Posten des Chordirektors, als Lamoureux jene einzig schöne und unvergessliche Aufführung des „Lohengrin" im Eden Théâtre herausbrachte. Seit 1892 ist er „Chevalier de la Légion d'honneur".

Nennenswert unter seinen Werken sind: Le Chant de la cloche (Das Lied von der Glocke), in Paris preisgekrönt, La Forêt enchantée (Der verzauberte Wald), La Chevauchée du Cid (Der Ritt des Cid), Wallenstein, Attendez-moi sous l'Orme (Stelldichein unter der Ulme), aufgeführt von der Opéra-Comique im Jahre 1882, Sangefleurie (Salbeiblümchen), Fantaisie für Oboe und Orchester, Symphonie über ein Bergvolkslied; zwei Quartette, ein Trio, Klavierstücke, Geistliche Chorgesänge, Melodien usw. usw.

Bei Gelegenheit der Besprechung jener bemerkenswerten Etude, welche vor drei Jahren (1894) in dem „Guide Musical" erschien, schrieb Herr Hugues Imbert: „Unter einem etwas ernsten Äussern birgt Vincent D'Indy ein tiefes Empfindungsvermögen, ein intensives Gefühl. Der Öffentlichkeit gegenüber ist er sehr reserviert, wohingegen er unter Freunden eine grosse Leutseligkeit entwickelt. Er trägt das Haar nach hinten gekämmt, nach Art der revolutionären Künstler und Philosophen; die Stirn, vorn etwas schmal, breitet sich nach den Schläfen zu aus, die tiefliegenden Augen werden von den bogenförmig geschwungenen Augenbrauen noch verdunkelt, die Züge des länglichen Gesichtes sind fein und bestimmt gezeichnet. Die Körperhaltung ist ein Muster von Korrektheit. Einmal gesehen und nie vergessen! — kann man wahrlich hiervon sagen. Der ganze Mensch verrät eine ungeheure Willenskraft, eine starkgezeichnete Individualität, Gedanken, deren Ursprung in der Seele wurzeln.

Vincent D'Indys Tonwerke gehören nicht zu der Sorte von Kompositionen, denen man nur mit halbem Ohre lauscht, indem man etwa ein angefangenes Gespräch dabei zu Ende führt; dagegen werden sie zu jedem sprechen, jedem verständlich sein, der sich mit Ernst zu den Höhen leiten lässt, denen sie entstammen und angehören. Und die Ent-

fernung, welche uns von ihnen trennt, macht sie weder dunkel noch verworren, denn sie zeichnen sich vor allem durch Klarheit aus. So wie uns die fernsten Sterne in stiller klarer Pracht am Himmel leuchten, so dürfen wir das Auge auch zu ihnen emporheben.

* * *

Die im Herbste des Jahres 1886 über ein französisches Bergvolkslied geschriebene Symphonie wurde im März 1887 in den Lamoureux Konzerten zum erstenmal gespielt. Sie zerfällt in drei Teile.

Erster Satz.

Ziemlich langsam, mässig beschleunigt. Auf ausgehaltenen Quarten mit Dämpfer intoniert das englische Horn das Bergmannslied, die Flöte wiederholt dasselbe sodann eine Oktave höher. Kurze Bruchstücke des Bergvolksliedes leiten zum ersten Satz über (mässig beschleunigt), welcher auf einem ersten Thema aufgebaut ist, das aus dem Lied hervorgeht, klanglich aber in keinerlei Beziehung zu ihm steht. Während das Klavier in Arpeggien gehalten ist, bringen erst die Fagotte und Celli, dann sämtliche Saiteninstrumente das erste Thema. Das Klavier nimmt alsdann dieses Thema allein auf. Ein Horn und ein Fagott wiederholen einen Teil des Liedes, worauf ihnen eine Klarinette antwortet; das Klavier nimmt dasselbe seinerseits auf, giebt es einem Horn, nimmt es nochmals auf, um es schliesslich der Bassklarinette zu übertragen. Dieser Dialog vermittelt den Übergang zum zweiten Thema, das von einer Flöte, einem Horn und der Harfe angekündet wird, von leichten Arpeggienläufen auf dem Klavier und von Achteltriolen in den Geigen begleitet. Die meisten Geigen und Celli bringen dann das zweite Thema wieder. Die Klangwirkung dieser Stelle ist berückend schön. D'Indy verwendet den letzten Takt des zweiten Themas zu einer fortlaufenden Figur, auf welcher das Bergvolkslied sich fragmentarisch weiter entwickelt. Mit der Wiederkehr des ersten Themas verändert sich die Klangfarbe. Ausgehaltene Horntöne bilden den Hintergrund des prächtigen Bildes; das Holz giebt demselben die Färbung, eine Trompete, Oboe und die Bratschen bringen das Lied als Zusatz, während die Kontrabässe, Celli und Fagotts das erste Thema intonieren. So kehrt die Figur zurück, das Bergvolkslied klingt in Bruchstücken durch, indem es von einer Gruppe von Instrumenten zur anderen weiter gegeben wird. Ein gewaltiges crescendo ertönt. Das erste Thema bricht nunmehr in den Blechinstrumenten hervor, und auf tremolierenden Saiten, auf Läufern in den Holzbläsern und in schnellen Skalen auf Klavier und Harfe braust es wie ein Sturmwind über das Orchester dahin. Nachdem dann das zweite Thema zweimal wiederholt ist, tritt das populäre Motiv wieder auf, zuerst langsam wie zu Anfang, vom englischen Horn geblasen. Dann folgt der Schluss, ein unbestimmtes, duftiges Perdendosi; die Geigen sind wieder gedämpft und haben sich geteilt, um ihre Akkorde desto voller, weicher und ruhiger spielen und ausklingen lassen zu können, und die Hörner in die Träumerei eines Sommerabends nach sonnigem Tage — eines Abends, der eine herrliche Nacht verkündet — zu versetzen.

Zweiter Satz.

Mässig gehalten, aber nicht schleppend. — Die absolute Neuheit des Aufbaues dieses zweiten Teiles macht eine Analyse desselben unmöglich. Es ist die reine Phantasie. Klavier auf der einen Seite, Flöte und Quartett auf der anderen Seite führen einen Dialog: eine langsam gespielte Phrasen-Figur. Ein Motiv mit Tempowechsel zwischen Takten von zwei und von drei Schlägen. Das Bergvolkslied liefert die melodischen Elemente dazu, und aus den Antworten des Quartetts geht ein neues Thema im $^{3}/_{4}$ Takt hervor, farbenvoll, und von einer amüsanten Bizarrerie, die zur Fröhlichkeit stimmt. Jetzt scheint die Nacht völlig hereingebrochen zu sein … Geister erscheinen und verbreiten um sich Schrecknisse, die die Träume des schlafenden Hirten stören … Fanfaren bringen das Lied. Was jagt durch die Nacht? — Ein crescendo, bestehend aus Fragmenten dieser veränderten, entstellten Fanfare, geht von einer Gruppe von Instrumenten zur anderen — und die erste Figur bricht wiederum aus dem ganzen Orchester hervor. Diese Tonfülle ist jedoch nur von kurzer Dauer. Im nächsten Augenblick scheinen die Geister ver-

schwunden. Nochmals bringen die Hörner eine Fanfare. Einsam erklingt eine Bratsche. Nächtliche Stille breitet sich wieder aus und Ruhe herrscht wieder über allen Wipfeln.

Dritter Satz.

Lebhaft. — Ein sonniger Hauch weht durch diesen Satz. — Der Schäfer ist erwacht, er träumt nicht mehr — rings umher tanzt das Volk. Aus den ersten 8 Noten des Bergvolkliedes ist jetzt ein neuer fröhlicher Rhythmus entstanden, der auf dem Klavier in einer immer wiederkehrenden Figur tänzelnd auftritt. Hierauf sich gleichsam aufbauend, bringen die Holzbläser ein „erstes Thema", welches die Herzensfreude an allem ausdrücken soll, was uns umgiebt, an Farbe, Form und Licht. Dieses Thema nehmen die Fagotte und das Quartett wieder auf, bis es endlich, von allen Instrumenten des Orchesters verarbeitet, sich in den schönsten Modulationen ergeht. Ein Decrescendo führt in ein zweites Thema über, ein Thema voller aufjubelnder dithyrambischer Freude. Zuerst tritt es in einer Klarinette auf mit Begleitung zweier Flöten. Die Klavierbegleitung ist in Arpeggien gehalten, welche in den ersten und zweiten Violinen wiederholt werden. Mit der Klarinette vereinigen sich bald auch die ersten Violinen, bis eine Flöte die Liebes-Phrase abschliesst. Diskrete Tremoli des Quartetts und leise Arpeggienläufe des Klaviers bilden eine sanfte Begleitung dazu. Alsdann entwickelt sich allmählich das rhythmische Tanzmotiv. Eine erstaunliche Abwechselung der Klangfarben bezaubert und ergötzt uns. Nur dem Pinsel eines Malers könnte es vielleicht gelingen, durch unendliche Farbennüancierungen uns eine Vorstellung von dieser endlosen Mannigfaltigkeit zu geben.

Das zweite Thema bringt dann das Klavier, während das erste jetzt in einer neuen Form auftritt, höchst sinnreich mit einem zweitaktigen und mit einem dreitaktigen Rhythmus verbunden. Das rhythmische Motiv erschallt in den Hörnern, moduliert und geht dann auf die Klarinette über, während das Quartett eine chromatische Tonleiter nach abwärts spielt, nach einem lang vorbereiteten Crescendo die Saiten das erste Thema wieder aufnehmen und die wiederkehrende Figur in den Trompeten und Hörnern vibriert. Der Bass selbst bildet eine andere wiederkehrende Figur g f♯ e♯ f♯, welche in einem decrescendo den zweiten musikalischen Gedanken des zweiten Teils der Symphonie wiederbringt. Bruchteile des ersten Themas dieses zweiten Satzes, von einem Horn gebracht, klingen wie ein fernes Echo herein. Da bricht plötzlich der Festtrubel wieder los, noch einmal ertönt das Liebesmotiv und das wundervolle Finale schliesst ab mit einem lebhaften Walzersatz, der noch einmal eine Umbildung des Motivs des Hirtengesanges bringt.

Zweite Sonate für Violine und Klavier, Op. 26.

Von Robert Kahn. Besprochen von Cäsar Hochstetter.

Dem Verleger F. E. C. Leuckart gebührt das Verdienst, einen unserer talentiertesten Komponisten in die musikalische Welt eingeführt zu haben. Mit einer stattlichen Anzahl von Kompositionen, die übrigens mehr das multum als multa betonen, hat sich der in Berlin lebende Komponist die Achtung aller musikalisch Gebildeten zu erringen gewusst. Während Kahn sich früher eng an die Formen der klassischen Meister anschloss, gelingt es ihm jetzt, immer auf klassischem Boden verweilend, seine originellen und zum Teil hochbedeutenden Ideen in ganz und gar selbständiger Weise zu entwickeln. Wir bemerken diesen Fortschritt besonders in seinen letzten Kompositionen, unter welchen sich seine Carl Halir gewidmete zweite Klavier-Violin-Sonate befindet, die nächstens bei dem Tonkünstlerfeste in Mannheim zu Gehör gebracht werden wird.

Und gerade die fortschreitende künstlerische Reife, die wir in Kahns Kompositionen bemerken, lässt uns dem bescheidenen Komponisten eine glänzende Carrière prophezeien.

Die Sonate für Violine und Klavier, Op. 26, zeigt uns eine ebenso frische Erfindung als geschickte harmonische und formelle Arbeit. Klavier- und Violinstimme sind vom Komponisten beinahe gleichmässig bedacht und so innig in einander verwoben, dass man mit Freude eingestehen muss, dass die Erfindung, trotz aller kontrapunktischen Künste und frappanter Wendungen, dominiert. Aber auch der Charakter beider Instrumente kommt so recht zur Geltung: die Violine singt, während das Klavier in vollen Akkorden und Arpeggien in mittlerer, tiefster und höchster Lage eine beredte Sprache spricht.

Klagend, aber energisch und mit Leidenschaft beginnt das Thema (vom Klavier in Triolen begleitet)

u. s. w.

Auch das zweite Thema lässt Kahn in der Violine beginnen und ohne Wiederholung, die eine oft unlogische Coda bedingt, führte er sofort mit einer hochinteressanten thematischen Verarbeitung weiter. Dieser Teil ist wohl der Prüfstein beim Komponisten. Reich an kontrastierenden, aber nie zu stark dissonierenden Modulationen, an Imitationen, an Rhythmus und Nuancen, an Fleiss und Steigerung löst Robert Kahn den gordischen Knoten, den das Genie der Klassiker den Epigonen in dem thematischen Verarbeitungsteil als Nachkommenschaft hinterlassen.

Absichtlich lässt sich Kahn einen bedeutenden Effekt, seinen ersten Satz im ff zu schliessen, entgehen, um den organischen Übergang zu seinem schönen zweiten Satze herzustellen. „Quasi improvisato" schiebt er dem Allegro und Adagio zwölf vermittelnde Takte ein, von denen wenigstens die ersten ihrer Originalität halber hier Platz finden mögen.

Ein zartes, ausdrucksvolles Adagio in D dur erhebt dann einen trostreichen Gesang. Dieser wird von einer etwas energischen Variation in A moll unterbrochen, um dann das wieder in D dur beginnende und zum zweitenmal variierte überaus zarte und tief empfundene Thema von neuem hören zu lassen. Auch das Adagio hat keinen eigentlichen Abschluss, und der elegische Hauch des viertaktigen Überganges zum letzten Satze lässt uns ahnen, dass der Komponist im letzten Teile seiner Sonate pessimistischen Gedanken Ausdruck geben wird. Die drei ersten Takte des Allegro con fuoco genügen, um uns in die Stimmung einzuführen.

Auch im letzten Satze — dem Schmerzenskinde so mancher Sonaten und Symphonien — bewahrt Kahn seine geistige Frische bis zum Schluss. Wenn auch die Hauptstimmung und das Ende des Satzes tragisch ist, so sprechen sich in den Takten in D dur, wie Sonnenschein durch Wolken, in majestätischer Weise kühnes Hoffen und beredte Willenskraft aus, wie folgende Takte zeigen.

Auch in dem letzten Satze geht der Komponist jedem äusserlichen Effekte aus dem Wege, sonst hätte er gewiss das im Presto beginnende A dur (²/₄) bis zum Schlusse beibehalten, statt dessen kehrt er der einheitlichen Stimmung halber nach A moll zurück.

Die Ausführung der Sonate verlangt zwei tüchtige Musiker, ohne gerade virtuose Ansprüche an dieselben zu stellen. Von einem Künstler, wie Halir und einem ebenbürtigen Partner am Klavier gespielt wird das Werk sicherlich zur Geltung kommen und sich eines bedeutenden Erfolges zu erfreuen haben.

W. von Baussnern.

Biographische Skizze von Rob. West

W. von Baussnern, der Komponist des in der Kammermusik-Matinée vom Montag zu Gehör gebrachten Streichquartetts und des am 3. Juni am Weimarischen Hoftheater erstmalig zur Aufführung gelangenden Musikdramas „Dichter und Welt", ist am 29. November 1866 zu Berlin als Sohn des K. K. Österreichisch-ungarischen Finanz-Offizials von Baussnern aus Hermanstadt geboren. Das schon frühzeitig bedeutende musikalische Befähigung zeigende Kind wurde in Siebenbürgen und Ungarn erzogen, also in Gegenden, bei deren Bewohnern der Hang zur Musik ein ausgeprägter ist, die Kunst aber, welche sie ausüben, einen originellen und stark ausgesprochenen nationalen Charakter aufweist. Den ersten Musikunterricht genoss der Knabe in Kronstadt, Buda-

W. von Baussnern.

pest und Wien, als er dann in dem 12. Lebensjahre nach der deutschen Reichshauptstadt übersiedelte, um dort ein Gymnasium zu beziehen, wurde er im Kontrapunkt Schüler von Friedrich Kiel. Auf Anregung dieses bedeutenden Theoretikers besuchte der junge von Baussnern alsbald die Königliche Hochschule, der er als fleissiger und strebsamer Schüler 6 volle Jahre angehörte. Nach Kiels Tode unterrichtete Waldemar Bargiel den jungen talentvollen Musiker, bis derselbe im Frühjahre 1892 einem Rufe nach Mannheim Folge leistete als Dirigent des dortigen Musik- und Lehrergesangvereins. Kurze Zeit zuvor war eine Komposition von Baussnern für Alt und Orchester „Gesang der Sappho" von keinem Geringeren als Hans von Bülow in einem philharmonischen Concerte zur ersten Aufführung gebracht worden. Von weiteren Kompositionen waren bis dahin entstanden eine Sinfonie, mehrere Ouverturen, eine Zigeunersuite für Streichorchester, Chorkompositionen, Kammermusikwerke und zahlreiche Lieder.

Während seines dreijährigen Mannheimer Aufenthaltes wandte sich von Baussnern der Composition seiner grössten Tonschöpfung, des Musikdramas „Dichter und Welt" zu, zu welchem ihm Julius Petri die Dichtung geliefert hatte. Wie schon Eingangs bemerkt, wird das Werk nach Beendigung der Tonkünstlerversammlung am Hoftheater zu Weimar seine Feuertaufe empfangen, und werden die nach Nord- und Mittel-Deutschland zurückkehrenden Besucher des Mannheimer Festes Gelegenheit haben, der interessanten Première anzuwohnen. Im Herbste 1895 erging an Baussnern der Ruf, an Stelle Reinhold Beckers die Leitung der Dresdner Liedertafel zu übernehmen, welche Position er schon ein Jahr darauf mit der weit ehrenvolleren eines Dirigenten des Dresdener Bachvereins vertauschte. In seiner jetzigen Stellung widmet sich Baussnern nach wie vor auch fleissig der Komposition. Von zahlreichen grösseren und kleineren Tonwerken seien hier nur genannt: Ein im Dresdener Tonkünstlerverein 1896 zu Gehör gebrachtes Klavierquintett „Dem Andenken meines Freundes", ein patriotisches Chorwerk mit Solostimmen und Orchester (am 22. März 1897 von der Dresdener Liedertafel aufgeführt) und ein kürzlich im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienenen Balladen-Cyklus von Martin Greif „Das klagende Lied". Zuletzt weilte der Komponist von „Dichter und Welt" längere Zeit in Weimar, um die dortigen Vorproben zu seinem Werke zu überwachen. An einer Lustspiel-Oper „Dürer in Venedig", Text von Adolf Bartels nach der gleichnamigen Novelle von Adolf Stern erfasst, arbeitet Herr von Baussnern seit geraumer Zeit, er hofft dieses Werk noch im laufenden Jahre zu vollenden.

Das Werk, mit welchem Herr von Baussnern in diesem Jahre zum ersten Male auf dem Programm der Tonkünstlerversammlung erscheint, ist sein Streichquartett in D. Dasselbe ist vor etwa 4 Jahren in Mannheim komponiert und noch Manuskript. Zum Vortrag gelangt die Novität durch die Herrn Konzertmeister Hans Schuster, Hofmusiker Post, Musikdirektor Gaule und Kammermusiker Kündinger von der Mannheimer Streichquartett-Vereinigung. —

Litterarischer Teil.

Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater.

Historische Studie) von M. Netter.*

Am 19. April 1720 wurde dem Mannheimer Rate mitgeteilt, dass die Stadt zur pfälzischen Residenz erhoben sei. Mannheim hatte gerade begonnen, sich von den Schrecken der Orleansschen Kriege zu erholen. Neue Strassenzüge waren aus dem Trümmerfelde erstanden, Handel und Gewerbe regten sich wieder, Messen wurden abgehalten, und Gaukler und Spielleute kamen wieder zu ihrem Rechte. Nun brachte der Hof noch eitel Pracht und Glanz, Leben und Bewegung, künstlerische und wissenschaftliche Bestrebungen mit. Die Stadt entwickelte sich unter so günstigen Vorbedingungen nun ziemlich rasch und erreichte unter dem Nachfolger Karl Philipps, unter Karl Theodor, eine Art Glanzperiode. Die grossen Monumentalbauten, besonders das Schloss mit dem Opernhaus, wurden vollendet, die späterhin so berühmte Gemäldegalerie angelegt, eine Kunstakademie gegründet und in den Mannheimer und Schwetzinger Schlosstheatern den darstellenden Künsten gehuldigt.

*) Mit Benutzung der „Chronik des Grossherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim" von Anton Pichler (Verlag von J. Bensheimer, Mannheim).

Selbstverständlich waren es die italienische Oper und französisches Schauspiel und Ballett, woran sich die vornehme Welt ergötzte. Karl Theodor wendete für sein Haustheater jährlich 20000 fl. auf, und es gelangte, wenigstens in seinem musikalischen Teil, zu einer gewissen Berühmtheit. Neben den Theateraufführungen fanden auch grosse Konzerte statt, zu welchen die bedeutendsten Künstler zugezogen wurden. Auch Mozart war einmal da und wurde sehr gefeiert. Als Honorar erhielt er eine goldene Uhr, und es klingt rührend, wenn er hierüber an seinen Vater schreibt: „Mir wären 10 Carolin lieber gewesen als die Uhr, welche man mit Ketten und Devisen auf 20 Carolin schätzt; auf der Reise braucht man Geld. Nun habe ich mit dero Erlaubnis 5 Uhren." — Für die ausser der Hofluft Atmenden hatten derartige Veranstaltungen wenigstens den Wert, dass ein gewisses Kunstbedürfnis in ihnen geweckt wurde, welchem die wandernden Komödianten, die zur Mess- und Karnevalszeit ihre Schaubuden aufschlugen, nicht mehr genügten. Der Wunsch nach einem ständigen, und zwar deutschen Theater wurde immer lebhafter und fand endlich Befriedigung in der „Errichtung eines Komödien- und Redoutenhauses im Schütthause". Neujahr 1777 wurde das Theater eröffnet mit einem von der Hofgesellschaft gespielten Stück von Brandes: „Der Schein betrügt".

Man wollte das Unternehmen sofort durch die beste Leitung mit den klingendsten Namen sichern und trug keinen Geringeren, als Lessing und Eckhof, das Régime an. Beide lehnten ab. Lessing, von seinen Hamburger Erfahrungen her noch verbittert, schrieb an seinen Bruder Karl von Wolfenbüttel am 25. Mai 1777: „Mit einem deutschen Nationaltheater ist es lauter Wind, und wenigstens hat man in Mannheim nie einen anderen Begriff damit verbunden, als dass ein deutsches Nationaltheater daselbst ein Theater ist, auf welchem lauter geborene Pfälzer agierten. An das, ohne welches wir gar keine Schauspieler hätten, ist gar nicht gedacht worden. Auch die Schauspieler halten nur das für ein wahres Nationaltheater, das ihnen auf lebenslang reichlichen Unterhalt verspricht. Stücke, die zu spielen sind, fliegen ihnen doch genug ins Maul."

Lessing hatte Recht und Unrecht. Das deutsche Nationaltheater in Mannheim war wohl lebensfähig, aber freilich erst dann, als es im Sommer des Gründungsjahres von Karl Theodor zu einem „Kurfürstlichen Hof- und Nationaltheater" erhoben worden war. Graf von Savioli wurde Intendant, und Direktor Marchand als artistischer Leiter hatte die Verpflichtung, dreimal wöchentlich zu spielen und mit Lustspielen, Sing- und Trauerspielen abzuwechseln, auch sollten Konzerte und Oratorien bis zur Vollendung des Konzertsaales im Theater stattfinden. Zu den Obliegenheiten des Direktors gehörte es auch, junge Talente heranzubilden und Vorlesungen über die Grundsätze der Schauspielkunst zu halten. Nun gelangten endlich auch in Deutschland die deutschen Dichter in würdiger Form zum Wort, und während im Nationaltheater die Perlen der Litteratur aufgeführt wurden, behielt sich das Schlosstheater Oper und Ballett vor.

In dieses blühende Kunstleben fiel schon nach Jahresfrist ein Reif, der es fast zu vernichten drohte: die Übersiedelung Karl Theodors nach seiner neuen Residenz München. Die grosse Oper mit Orchester und Ballett, Direktor Marchand mit dem Personal des Nationaltheaters folgten bald nach. Die Mannheimer waren sehr niedergeschlagen. Hatte doch der Hof mit all seinen glitzernden Chargen, Festlichkeiten, Schmeichlern und Schmarotzern einen so breiten Raum in der Stadt eingenommen, dass sie plötzlich verödet schien. Karl Theodor, der aber Mannheim, als seiner eigensten Schöpfung, auch fernerhin seine Gunst nicht entzog, sorgte wenigstens noch väterlich für das Theater, setzte den Freiherrn Heribert von Dalberg zum Intendanten ein und legte demselben das fernere Gedeihen dieses Kunstinstitutes warm ans Herz. Dalberg suchte nun vor allen Dingen ein tüchtiges Personal zusammenzubringen und sicherte sich zunächst als artistischen Leiter Direktor Seyler, welcher ihm von Mainz her vorteilhaft bekannt war. Dann wurden die Kontrakte mit jenem Ensemble abgeschlossen, welches in seiner künstlerischen Vortrefflichkeit bald einen Weltruf erlangen sollte. Die erste Vorstellung unter Dalberg fand am 7. Oktober 1778 statt mit dem Lustspiel „Geschwind, eh' es jemand erfährt" oder „Der besondere Zufall" nach Goldoni von Bock bearbeitet.

Dalberg entwickelte eine rastlose Thätigkeit und war immer bestrebt, neue, die Kunst fördernde Einrichtungen zu treffen. Hierher gehört vornehmlich die Zuziehung

der ersten Mitglieder zum beratenden Ausschuss. In den regelmässigen Sitzungen dieses Ausschusses wurde Wert oder Unwert der eingereichten Stücke geprüft, dramaturgische Fragen erörtert, die Vorstellungen kritisiert und die Abänderung des Mangelhaften beschlossen. Die Verhandlungen der Sitzungen wurden zu Protokoll genommen und das nächste Mal verlesen dadurch wuchs für die Teilnehmer die Verantwortlichkeit und für das Gesagte die Bedeutung Dalberg rückte durch häufigen Probenbesuch ausserdem den Künstlern auch menschlich näher, suchte ihre bürgerliche Stellung zu festigen, verbesserte nach Kräften die Zagen, fesselte die hervorragenden Kräfte durch langjährige Kontrakte und Zusicherung von Pension an das Kunstinstitut.

Unter dieser gedeihlichen Wirksamkeit wurden Repertoire und Darstellung auf jene künstlerische Höhe gebracht, die dem Mannheimer Hof und Nationaltheater auf ewige Zeiten einen ersten Platz in der Theatergeschichte sichern. Die Werke von Shakespeare, Beaumarchais, Moliere, Racine, Lessing und Goethe wurden zumeist rasch und mit bestem Erfolg gegeben, weshalb es nicht erstaunlich ist, dass um die Frühlingszeit von 1781 der Hofbuchhändler und Kammerrat Schwan, ein begeisterter Verehrer der dramatischen Kunst, Herrn v. Dalberg auf ein kürzlich erschienenes Drama, „Die Räuber" von „einem gewissen Schiller", aufmerksam machte „Dalberg und Schwan setzten sich mit Schiller in Verbindung, und nach vielem Hin- und Herkorrespondieren, welches sich auf Veränderungen bezog, die der praktische Theaterverstand verlangte, der Dichter aber nur sehr ungern zugestand, wurde das Stück zur Aufführung angenommen." Die Ankündigung erfolgte in dem pomphaften Stil der Zeit „Sonntag, den 13. Jänner 1782, wird auf der hiesigen Nationalbühne aufgeführt ‚Die Räuber' Ein Trauerspiel in sieben Handlungen, für die Mannheimer Nationalbühne vom Verfasser, Herrn Schiller, neu bearbeitet. Das Stück spielt in Deutschland, im Jahre als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete Wegen Länge des Stückes wird heute präcise 5 Uhr angefangen." Folgen die Namen der Mitwirkenden Kirchhöfer, Boeck, Iffland, Poschel, Beil, Rennschub, Frank, Toscani, Beck, Gern, Backhaus und Md. Toscani als Amalia. Der Andrang war ein ungeheurer Stand doch mit diesem Stück die jungdeutsche Dichterschule mit einem Schlag im Zeichen der Sturm und Drangperiode Aus der ganzen Umgegend waren die Leute zu Ross und zu Wagen herbeigeströmt, um dieses berüchtigte Stück zu sehen, und mussten teilweise ihre Sitze schon mittags um 1 Uhr einnehmen. Über die Wirkung berichtet ein Augenzeuge „Das Theater glich einem Irrenhause. Rollende Augen, geballte Fäuste stampfende Füsse heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre Es war eine allgemeine Auflösung wie ein Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!"

Am 19 August kam Schiller bereits als Flüchtling nach Mannheim und brachte den „Fiesco" mit. Schiller fühlte sich in Mannheim vor den Häschern seines Herzogs Karl Eugen nicht sicher und verbarg sich in Oggersheim, wo er unter den härtesten Entbehrungen neben der Umarbeitung des Fiesco den Plan zur „Luise Millerin" entwarf. Fiesco wurde ohne sonderlichen Erfolg am 11 Januar 1784 erstmals aufgeführt und rastete nach dreimaliger Wiederholung bis 1812 im Archiv Nach der extra für Mannheim geschaffenen Umgestaltung siegt das republikanische Princip, Fiesco legt die Frucht seiner Siegeslaufbahn der Vaterstadt freiwillig zu Füssen und zieht sich als edler Genueser ins Privatleben zurück Mit ungleich grösserem Erfolg ging am 15 April „Kabale und Liebe" in Scene Ein Anerbieten Schillers, gegen eine Gratifikation von 50 Dukaten eine Dramaturgie des Mannheimer Theaters im Druck zu liefern, wurde von Herrn v. Dalberg abgelehnt, dagegen wurde Schiller auf ein Jahr als Theaterdichter angestellt Innerhalb dieser Zeit sollte er zu „Fiesco" und „Luise Millerin" noch ein drittes Stück liefern, wofür er 300 fl nebst der Einnahme einer von ihm selbst zu bestimmenden Vorstellung von jedem Stück erhielt Die Aufnahme als ordentliches Mitglied der „Kurfürstlich deutschen Gesellschaft", die unter dem Präsidium des Herrn v. Dalberg stand machte Schiller eine besondere Freude In den letzten Märztagen 1785 verliess Schiller die Stadt, in welcher es ihm zwar nicht an künstlerischen Erfolgen und Anregung, wohl aber ständig an Geld und auskömmlichem Behagen mangelte

Inzwischen wuchs Ifflands Einfluss, dem sich auch Dalberg nicht entziehen konnte. Aber es war ein vorzüglicher Einfluss, der dem Theater bis 1793 seine glänzendste Periode schuf. Von da ab beginnen die Unruhen der französischen Revolution ihre Schatten in das Grenzland zu werfen, und bald darauf kam die französische Invasion. Da konnte von einer gedeihlichen Entwicklung eines Kunstinstitutes nicht mehr viel die Rede sein, und Herr von Dalberg, in die politischen Wirren stark verwickelt, überliess Iffland die Leitung und begnügte sich mit schriftlichen Berichten. Am 29. Dezember wurde mit der Oper „Felix“ wegen der unglücklichen Retirade der deutschen Armee aus dem Elsass und der Annäherung der Franzosen gegen Mannheim, das Theater bis auf weiteres geschlossen und seine Existenz überhaupt, angesichts der schlechten Zeitläufte, sehr in Frage gestellt. Den Bemühungen Dalbergs gelang es zwar, das Schlimmste abzuwenden und dem Theater auch fernerhin die kurfürstliche Subvention, wenn auch geschmälert, zu erhalten, aber die Pforten des Musentempels schlossen und öffneten sich doch nur je nach dem wechselnden Kriegsglück und die Vorstellungen mussten vom 12. Juli ab für ein Jahr inhibiert werden, weil die ausgesaugte Bürgerschaft kein Geld mehr für Brot, geschweige denn für Theaterbesuch besass.

Damit schliesst die historische Glanzzeit des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters ab, denn, als nach Jahresfrist die beurlaubten Mitglieder wieder einberufen wurden, hatte sich ein Teil davon zerstreut, und vor allem kehrte Iffland nicht mehr heim. Ein Engagement nach Berlin mit 3000 Thalern Fixum und einem Benefiz übten auf den gewiegten Kunstmann, der in Mannheim nur Schulden hinterlassen hatte, einen unwiderstehlichen Reiz aus. Als darstellender Künstler, wie als Theaterdichter hat Iffland von Mannheim aus reorganisierend gewirkt. Er huldigte einem gewissen Naturalismus in der Deklamation und reinigte die Bühne vom historischen Schwulst. Iffland darf also für seine Zeit als Realist gelten und setzte sich damit in scharfen Widerspruch mit der Gespreiztheit des französischen Jambendramas im erborgten antiken Gewand.

Mannheim fiel 1802 an die Markgrafschaft Baden und alles, was die Stadt im eifrigen Bestreben, wieder Residenz zu werden, erreichen konnte, war die 1806 erfolgte Übersiedelung des erbgrossherzoglichen Paares in das damalige kurfürstliche Schloss. Das Theater erhielt nun wieder glänzende Logenreihen, aber für die Kunst wurde damit wenig gewonnen. Herr v. Dalberg hatte am 30. Juni 1803 die Intendanz niedergelegt, und sein Nachfolger im Amt war wenig geeignet dazu, das leckgewordene Fahrzeug wieder seetüchtig zu machen. Kotzebue beherrschte das Repertoire. Es war natürlich auch im Lauf der Zeit dem Theater der Zuschuss vom Hofe mehr und mehr geschmälert worden, und die Stadt rückte opferwillig in die Lücke ein. Mit den Pflichten erhielten aber auch die Bürger Rechte, und als 1821 Graf Luxburg Intendant wurde, hatte er mit zwei städtischen Kommissären in der Verwaltung zu rechnen.

Bis dahin lag immer noch der Schwerpunkt im Schauspiel, nun streckte die Oper ihre Fühlhörner vor. Graf Luxburg, in richtiger Erkenntnis des Zeitgeistes, wandte der Oper, „welche doch immer die Kasse füllte“ seine volle Aufmerksamkeit zu. Ein eigenes Opernpersonal wurde engagiert, glänzende Dekorationen beschafft und in Kapellmeister Franz Lachner und Dekorationsmaler Mühldorfer für die beiden Hauptfaktoren Kräfte gefunden, die sich vortrefflich bewährten. Aber Graf Luxburg konnte sich trotzdem die Liebe der Mannheimer nicht erringen. Sie wandten sich in einer Klageschrift nach Karlsruhe, pochten auf ihre klassische Tradition und verlangten, im Interesse des Schauspiels, Einschränkung der „kostspieligen“ Opernaufführungen. Graf Luxburg schied nun aus dem Amt, die Oper, seit 1836 unter der Leitung von Vincenz Lachner, behauptete aber ihren errungenen Platz.

Das Theater, welchem zwar der Hoftitel verblieb, trat von 1839 ab in städtische Selbstverwaltung. Mannheim, welchem nach dem Wegzug der Grossherzogin Wittwe Stephanie auch der letzte schwache Strahl eines dereinst schimmernden Hofglanzes erloschen war, hatte sich unter den Segnungen des Friedens zu einer blühenden Kaufmannsstadt entwickelt, welche im Drang der Tagesgeschäfte ihren Musentempel nie vergass und allzeit freudig gab, was zur würdigen Erhaltung desselben nötig war.

1854 wurde das Haus unter Mühldörfers Leitung umgebaut und ihm die heutige Gestalt gegeben. Unter der künstlerischen Leitung der Oberregisseure Wolff und Dr. Werter wurde auch das Schauspiel wieder zu Glanz und Ansehen gebracht. Brauchte man doch jetzt nur in den Schatz zu greifen, welchen ein goldenes Dichterjahrhundert der Welt geschenkt, oder was noch ferner lag, ihr wieder geschenkt und erschlossen hatte. Für die Oper brach inzwischen das Morgenrot der Wagnerepoche herein. Der altersmüde Lachner legte nach 36jähriger Wirksamkeit den Dirigentenstab nieder, welchen der jugendliche Ernst Frank und nach ihm Fischer aufnahm. Herr Emil Heckel, ein intimer Freund Wagners, trat ins Theaterkomitee ein und zog den Meister zu verschiedenen Malen nach Mannheim. Den bereits bekannten Wagnerschen Opern folgte im April des Jahres 1873 die erste Aufführung der „Meistersinger" und bald darauf der „Ring des Nibelungen" mit nur eigenen Kräften, das Mannheimer Theater erlebte wiederum eine üppige Blütezeit. Fischers Erbschaft trat Paur an und wagte sich bis zum „Benvenuto Cellini" vor, dann kam Weingartner, dessen Dirigentengenie aber nur drei Jahre in Mannheim Genüge fand. Die Lücke nach seinem Weggang war empfindlich, und die Nachfolger hatten darunter zu leiden. Mir scheint mit Herrn v. Reznicek and Ferdinand Langer wieder Frieden in die erregten Gemüter gekommen zu sein. In den letzten Jahren musste auch die Verwaltung noch eine Veränderung erfahren, denn das mehrköpfige Komitee-Regime schien nicht mehr zweckmässig. Man griff deshalb zu einem Intendanten zurück, der aber zugleich Fachmann und artistischer Leiter ist. Seit zwei Jahren bekleidet Herr Dr. August Bassermann mit bestem Erfolg den verantwortlichen Posten.

Diese Skizze, welche das reiche Material bei weitem nicht erschöpfen konnte, kann nicht abgeschlossen werden, ohne die Stadt zu beglückwünschen, die sich unter vielfacher Not und Gefahr ein schätzbares Gut zu erhalten wusste. Wenn auch das Mannheimer Hof- und Nationaltheater keine führende Stimme mehr hat, so hat es sich doch bis zur Stunde, stets eingedenk seiner berühmten Tradition, ein wahrhaft künstlerisches Streben bewahrt und hat überall in der Kunstwelt einen guten Klang. Vor dem Theater aber stehen die Denkmäler von Schiller, Iffland und Dalberg, und der mit prächtigen Gartenanlagen gezierte Platz heisst „Schillerplatz".

Musik und Litteratur auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897.

Der antik gekleidete, d. h. unbekleidete, etwas allzu gebräunte Ausstellungsplakatmensch — der Gott sei Dank doch nicht so drohend dreinschaut wie weiland die Berliner Gewerbefaust — er ruft die Schaulustigen von nah und fern zur heurigen Leipziger Ausstellung. Achten wir des Rufers, ehe es zu spät, ehe der — hier wieder einmal wirklich angebrachte — alte Witz von dem „Mohr", der seine Pflicht gethan und darum gehen kann, gegen Ende September den Plakatjüngling forttreibt. Das Milieu, aus welchem die Figur hervortaucht, scheint auf Goethes schöne Worte anzuspielen: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, doch grün des Lebens goldner Baum." Sollte ich mich in dieser meiner Ansicht nicht irren, so wäre der dem vielangefeindeten Bilde von Carl Schmidt in Dresden letzthin zu Grunde liegende Gedanke ein überaus schöner und — was bei Plakaten mindestens ebenso wichtig — ein äusserst passender. Ja, ihr alle, die ihr lernen wollt und euren Gesichtskreis erweitern, nicht nur in der Zeitung, im gedruckten Buch, nein mehr noch im Buch der Natur, im Buch des Lebens müsst ihr lesen und lesen mit heissem Bemüh'n, erst so wird's geschehen, dass der wachsende Geist, von Kraft und vom freudigen Stolz durchglüht, von Einseitigkeiten bewahrt bleibt. Wo

anders aber könnte man wohl so schnell soviel ohne Kostenaufwand lernen als auf einer grossen, gut geleiteten Gewerbeausstellung? Ich wüsste nicht, und deshalb wollen wir denen dankbar sein, die solche Ausstellungen veranstalten, gleichviel ob die Unternehmer in eigennütziger oder in uneigennütziger Absicht handeln, sie gelten mir grossen Erziehern gleich, deren Wirken so recht erst der Zukunft zu gute kommt, während sie scheinbar nur der Gegenwart dienen.

„Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen." Die Ausstellungen bringen viel, und der Besucher hat nur die allerdings nicht immer leichte Aufgabe, das für ihn Wichtige von dem für ihn Unwichtigen zu sondern. Was uns im Industriepalast vor allem fesseln muss, das ist einmal die Gruppe „Musikinstrumente" und zum andern das „Buchgewerbe". Mit beiden Gruppen ist Leipzigs Geschichte seit lange so innig verbunden, dass sie bei dem ausgestellten „Leipziger Allerlei" selbst den Nicht-Interessenten interessieren muss, wie viel mehr alle wahren Freunde guter Instrumente und Bücher?!

Die Gruppe „Musikinstrumente" (Gruppe XIX) zerfällt in zwei getrennte Abteilungen. Der auf dem äussersten linken Flügel befindliche Musikpavillon umschliesst die Tasteninstrumente, der sehr viel vollere Saal auf der äussersten Rechten enthält die Blas-, Streich- und Schlaginstrumente, sowie die mechanischen Werke. Der Ausschuss für diese Gruppe besteht laut offiziellem Ausstellungskatalog aus Julius Blüthner als Vorsitzenden, Oswald Irmler (in Firma J. G. Irmler) als Schriftführer und Eduard Dienst als stellvertretendem Schriftführer. Ferner gehören dem Ausschuss an: Paul Ehrlich (Fabrik Leipziger Musikwerke, Gohlis), Hermann Feurich (in Firma Julius Feurich), Friedrich Ladegast (Weissenfels), O. Paul Lochmann (Fabrik Lochmannscher Musikwerke, Gohlis), Hermann Rönisch (in Firma Carl Rönisch), Paul Simon (in Firma Holzweissig), Georg Thieme (in Firma Carl Thieme, Leipzig-Anger-Crottendorf), Otto Weickert (in Firma J. D. Weickert) und Julius Heinrich Zimmermann.

Anmeldungen zu dieser Gruppe lagen 110 vor, indessen vermisste ich noch am 16. Mai ungefähr ein Dutzend Namen. Offiziell zurückgezogen hat nach der „Zeitschrift für Instrumentenbau" seine Anmeldung aus Dresden Carl Rönisch, was deshalb mit Recht bedauert wird, weil nun Dresden, da auch Kaps ferngeblieben, in Pianos gar nicht vertreten. Das grösste Kontingent vorzüglicher Flügel und Pianos stellten Blüthner, Feurich und Irmler, zusammen 55 Instrumente. Unter den übrigen fällt noch besonders Römhild (Weimar) auf. Ritmüller (Göttingen) ist trotz Anmeldung noch nicht vertreten. Fertige Orgeln wurden von drei Fabriken ausgestellt, von Schlag und Söhnen in Schweidnitz, von der Fabrik Leipziger Musikwerke, vormals P. Ehrlich, und von Knauf und Sohn, Bleicherode. Harmoniums stellten aus: Th. Mannborg, Alfred Merhaut und M. Hofberg, alle drei in Leipzig. Saiteninstrumente, resp. Bestandteile von diesen sind etwas spärlich vorhanden. Ich nenne Franz Joh. Glass von hier und W. H. Hammig und Adolf Hammig aus Dresden, sowie endlich Gustav Roth (Markneukirchen). Von Ausstellern in der verhältnismässig gut vertretenen Blechblasinstrumentenbranche nenne ich schon jetzt vor allem Eduard Kruspe (Erfurt); die gleich altrenommierte Firma Carl Kruspe (Erfurt) führt ihre Holzinstrumente vor, denen sich einzig Oscar Adlers Instrumente würdig zur Seite stellen. Pauken von bekannter Güte lieferte G. Jul. Wunderlich (Altenburg). Markneukirchen ist mit Trommeln von Leberecht Fischer vertreten. Eduard Dienst sowie Zuleger und Mayenburg bringen Accordeons, Freyer & Comp. (Meissen) Porzellan-Ocarinas. Später mehr davon!

Die mechanischen Musikinstrumente interessieren uns sehr viel weniger, den Reiz der Neuheit unter ihnen haben vor allem noch immer die Pianinos mit Elektrizitätsbetrieb (Hupfeld, Weigel und Fabrik Leipziger Musikwerke), aber — schon ist noch etwas anderes. Die gewöhnlichen Musikautomaten lässt man sich gern gefallen, sie wollen mit keinem höheren Musikinstrument konkurrieren; das, wenn ich nicht irre, von Gerhard Schmidt (Berlin) erstmalig fabrizierte Drehpianino aber — mit Zugrundelegung des Hebelprinzips nach dem Scheitern der Versuche mit dem Luftdrucksystem — will faktisch den Pianisten ersetzen und hat doch eigentlich nur das Gute, dass es dem beschränkteren Musikverstand, sobald der erste Rausch der grossen Überraschung vorüber, einmal ein wenig zum Bewusstsein bringt, was menschlich beseelter Anschlag und was Trommeln

der toten Hand. Übrigens herrscht besonders an Sonntagen in dieser Abteilung für Musikautomaten ein Lärm, „der Stein und Bein erweichen und Menschen rasend machen kann". Es läge wirklich auch im Interesse der Ausstellung, wenn eine nochmalige Spaltung hier Platz griffe: wenn 7 Menschen zusammensprechen, so hält man sich die Ohren zu, wenn aber — wie das öfters vorgekommen ist — 7 Automaten zu gleicher Zeit spielen, so kann man eben nur davon laufen. Doch glaube ich von der einsichtsvollen Direktion noch auf Änderung hoffen zu dürfen: sie ist nötig und dabei durchaus nicht schwer.

Das Buchgewerbe, Leipzigs höchster Stolz, bildet Gruppe XIII. Zum Ausschuss dieser Kollektiv-Ausstellung gehören folgende Herren: Dr. Oskar von Hase, Vorsitzender des Centralvereins für das gesamte Buchgewerbe (in F.: Breitkopf und Härtel), Arndt Mayer (i. F.: Bibliographisches Institut), Schriftführer, Heinrich Flinsch, (i. F.: Ferdinand Flinsch), Schatzmeister, Johannes Baensch-Drugulin (i. F.: W. Drugulin), H. Biagosch (i. F.: Karl Krause), G. Giesecke (i. F.: J. G. Schelter & Giesecke), Moritz Göhre, Buchbindermeister, Hofrat Prof. Dr. Schreiber, Direktor des Städtischen Museums, und Rudolf Winkler (i. F.: K. F. Köhler). Leiter der Ausstellung ist Herr A. Wörnlein.

Die Gruppe, aus deren Mitte Josef Mayrs Guttenberg hervorragt, wurde, wie zu erwarten, gut beschickt und, was hier von grosser Wichtigkeit, übersichtlich geordnet. Meyer, Brockhaus, Reclam, Teubner, Velhagen & Klasing, Tauchnitz, Göschen, Rossberg, Hirzel, Fiedler, Simon, Knaur, K. F. Köhler, Fritzsch und Weber, sie und noch viele andere sind da. Doppelt interessant für uns sind natürlich die Ausstellungen der grösseren Musikalienverleger: Breitkopf und Härtel, C. F. Peters, Carl Merseburger und Johann André, sowie Eulenburg, Senff und Siegel; nicht zu vergessen die Notenstecherei von Carl Gottlieb Röder. Wir kommen auf diese besonders zurück.

Im ganzen fallen 21 Firmen auf die Musiklitteratur, darunter 19 auf Leipzig. Dresden blieb zu Hause. Besondere Erwähnung schon in diesem allgemeinen Überblick verdienen noch die in einer Laube befindliche Ausstellung der „Gartenlaube" (Ernst Keil's Nachf.) und das Lesezimmer der „Illustrierten Zeitung" (J. J. Weber, Leipzig). Dass der Börsenverein der deutschen Buchhändler in Leipzig (Geschäftsführer: G. Thomälen) seiner würdig vertreten, braucht wohl nicht erst hervorgehoben zu werden.

Man wird aus diesen einleitenden Worten schon ersehen können, was des Interessanten und Lehrreichen Leipzigs Ausstellung für uns in sich birgt, in den nächsten Nummern werden wir mit den Besprechungen beginnen. Dr. Leopold Wulff.

Hermann Bahr.

Ein litterarisches Zeitbild. Von W. Fred.

In uns allen liegt der Drang, Neues zu formen und unsere Gestaltungskraft am eigenen Denken und Fühlen zu prüfen. Wir fühlen uns wohl, wenn wir danach ringen, einen neuen Ausdruck für ein uns innewohnendes primitives Gefühl zu finden, oder gar, wenn wir — modern ausgedrückt — eine fremdartige „Sensation" in uns aufgenommen haben. Es liegt in diesem Streben etwas von dem πάντα ῥεῖ des Heraklid, ein Zeugnis nicht allein von der Existenz einer ruhelosen Geistesbewegung, sondern auch von unserem Bedürfnisse, das eben erreichte und früher so lang ersehnte gelobte Land einer errungenen Überzeugung auch sofort wieder zu verlassen, um ein neues, heiligeres zu suchen. Man hat mit einem schönen Worte solche innere Bewegungen des dichterischen oder kritischen Geistes Überwindungen genannt und hat damit sagen wollen, dass wir uns freuen, einen Standpunkt niedrigerer Art überwunden und einen höheren erreicht zu haben. Und in diesem Stadium der Überwindungen steht die moderne Wiener Litteratur.

Allein noch etwas anderes verbindet die Poeten, die „Jung-Wien" bilden. Es ist die ihrer Aufrichtigkeit wegen erfreuende Erkenntnis, dass die Kunst, die sie fühlen, sich

in ihren bisherigen Werken noch nicht darthut, und der Ausdruck dieser Erkenntnis ist dann die Erwartung eines neuen Dichters, der Neues fühlen und seinen Empfindungen und Gedanken eine neue, grosse Form geben soll.

So hätte ich zwei Bande gezeigt, die unsere sonst sehr verschiedenen jung-wiener Schriftsteller verbindet.

Einer aber hat das Band geknüpft und bildet auch heute noch mit seiner eigenen Persönlichkeit die Stütze Jung-Wiens, und das ist Hermann Bahr. Er hat, und das war eine That, die ihm auch die litterarischen Gegner hoch anrechnen sollten, in den Wiener Schriftstellern das Bewusstsein ihrer Zusammengehörigkeit geschaffen, eine andere Frage ist es, ob auch thatsächlich diese Dichter, wie wir sie heute in ihren Werken erkennen, ihrem Wesen nach zusammengehören. Jedenfalls aber hat Hermann Bahr sie dadurch einander näher gebracht, dass sie alle zugleich durch ihn die moderne Kunst kennen lernten, und dieses Verdienst soll ihm von niemandem bestritten werden.

Um Bahr selbst ist eine Legende gewoben worden. Er war zuerst der Apostel der Jungen, bestritten und verlacht von den Alten, jetzt ist er nicht mehr verlacht und kaum noch heftig bestritten von den Alten, dafür aber ist ihm Opposition im eigenen Lager erstanden, man hat diese Leute „Jüngst-Wien" genannt, und man braucht sie nicht allzuernst zu nehmen.

Die Legende also schildert Bahr als einen Seiltänzer auf dem straff gespannten Seile der Kunstmeinung. Er ist jetzt, um sein eigenes Wort zu gebrauchen, „Bei Goethe" — in seiner Wochenschrift, der „Zeit" nämlich, wo er von Litteratur und Kunst spricht. Aber so war er nicht immer. Andere Töne, fremde Laute, eine schärfere Luft dringt uns aus seinen früheren Bänden zur Kritik der Moderne entgegen. Er, der den jungen Wienern die Kunst der Selbstüberwindung gebracht hat, er hat selbst in seinen künstlerischen Bestrebungen manche Wandlung durchgemacht. Er ist ein Wandervogel im Leben und in der Kunst. Früher liebte er es nicht, kühl in der eigenen Seele Umschau zu halten, er lechzte nach exotischen Eindrücken, und sein künstlerisches Können setzte diese in litterarische Arbeiten um. Und wie da die Empfindungen und Stimmungen des jungen Autors wechselten, so wandelte sich auch seine Kunstmeinung.

Man sucht vergebens nach der Formel seines künstlerischen Werdeganges. Sein Kunstverstand ist eben geleitet von seinen Lebenseindrücken, und deshalb soll man nur den Hermann Bahr beurteilen, den wir jetzt kennen und ihn prüfen nach dem Einflusse, den seine bisherige Thätigkeit auf unsere Litteratur und Kunst geübt hat. Über seine jetzige kritische Thätigkeit giebt der Band Essays Aufschluss, den er jetzt unter dem Titel „Renaissance"* herausgegeben hat. Da ist er kühl, um dann plötzlich in schöner Begeisterung für grosse Gedanken oder starke Persönlichkeiten wuchtig einzutreten, entdeckt neue Dichter, besinnt sich auf liebe Pariser Eindrücke und sucht „des Wesens Kern". Er erwartet mit den andern eine neue, grosse Kunst und fordert auf, mittlerweile das Kunsthandwerk zu pflegen. So ist er uns lieb geworden seit geraumer Zeit, wir freuten uns unseres Führers, der, seinem eigenen Vergleiche zufolge, wie Vater Horaz durch die Gassen wandert und sich wie Goethe in seiner schönsten Prosazeit zu geben liebt.

Nun will ich einige Worte über die Wirkung sagen, die Bahrs kritische Thätigkeit hier in Wien ausgeübt hat. Es sind jetzt kaum mehr als drei Jahre, dass er in Wien die „Zeit" gegründet hat. In der ersten Nummer legte er dar, was er mit diesem Blatte wolle. Er sagte damals, dass man auf zweierlei Art dem Publikum dienen könne: entweder indem man sagt, was der Abonnent will, oder indem man dem Abonnenten neue Gedanken einimpft. Man könne ein Markt sein, wo der Leser Neues holt, oder ein Kasten, wo er das Alte verwahrt. Die „Zeit" wolle das erste sein, und er citiert ein Wort Bülows, der einmal schrieb: „Stösst sich irgend ein Philister dennoch daran, so bedauern wir sehr, keine menschenfreundlichere Antwort darauf in Bereitschaft zu haben, als ein berühmtes Mitglied der preussischen Nationalversammlung: Nun, da stosse man sich daran!'"

Ich weiss nicht, ob der litterarische Teil, den Bahr redigiert, der „Zeit" eine grosse Verbreitung verschafft hat, auch liest und kauft unser deutsches Publikum nicht in dem

Masse Zeitschriften, dass man statistisch aus der Auflage die Bedeutung konstatieren könnte. Nichtsdestoweniger aber möchte ich behaupten, dass Bahr auf die Wiener Künstler und die Wiener Kunst-Snobs geradezu suggestiv gewirkt hat. Es ist dies nicht gerade schmeichelhaft für uns Wiener, aber ich glaube, es war wirklich in allen Stücken so. Mit dieser suggestiven Kraft hat er den Wienern die Kunst der französischen Decadenten nahegebracht, und ich möchte sagen, er hat Jung-Wien zuerst französisch lesen gelehrt, und er lässt sie jetzt den Goethe wieder verehren, den sie schon aus den Augen verloren hatten.

Und weil Hermann Bahr so viel Persönlichkeit im Kampfe um die neue Kunst gezeigt hat und deshalb so starke Eindrücke auf seine Wiener Jünger erzielte, darf man auch nicht allzusehr darüber aufgebracht sein, dass er fast jedes Jahr einen neuen Dichter entdeckte und diesen, wie übrigens alle Welt, nach kurzer Frist wieder vergass. So hat Hermann Bahr in den letzten Jahren die Wiener Künstler über die Franzosen hinweg zu Goethe geführt und ist jetzt — als Kritiker nämlich — wie Goethe in seiner Prosazeit.

Ich wäre wirklich froh, wenn ich jetzt meine Bemerkungen schliessen könnte: ich hätte dann den Hermann Bahr gezeichnet, der uns lieb ist, der hier in Wien wirklich etwas geleistet hat, und hätte es nicht notwendig, tadelnde Worte hinzuzufügen. Diese tadelnden Worte aber beziehen sich auf seine dramatischen Arbeiten und seine Romane, und ich will mich dabei auf die Kritik seiner beiden diesjährigen Werke beschränken.

Im Februar dieses Jahres liess Bahr hier im Karltheater ein Wiener Stück zur Aufführung bringen, das er „Tschaperl" genannt hat. Man hat in der Premiere dieses Stückes eine litterarische That vermutet und war dann zufrieden, als es sich herausstellte, dass das „Tschaperl" ein geschickt gemachtes Theaterstück sei, das wegen der getreuen Nachbildung wirklich lebender Figuren einen kleinen Kreis unterhalten konnte. Es handelt sich um die Stellung der berühmten Frau, die eben den ersten Erfolg errungen hat, zu ihrem unbedeutenden Manne, allein Bahr hat zu diesem in der Litteratur schon verwendeten Stoffe einen neuen Faktor dazugegeben: er bringt die Stellung der berühmten Frau, der erst durch den selbst unproduktiven Mann zum Erfolge verholfen wurde, auf die Bühne. Über den weiteren Verlauf will ich nichts sagen. Bahr hat, und das nimmt mich wunder, dem billigen Bühneneffekt zuviel Konzessionen gemacht. Er hat durch den auf den Proben geänderten Schluss seines „Tschaperl" dem Stücke noch jeden Rest von nachhaltiger litterarischer Bedeutung genommen, und das muss man ihm vorwerfen.

Ganz vortrefflich ist die Charakteristik, die Zeichnung der Personen. Der beste Beweis dafür war der Beifall am Premierenabend, die Leute im Zuschauerraum erkannten bei den ersten Worten die Modelle, die Bahr für seine Bühnenfiguren gehabt hat. Und als Gesamturteil kann ich nur wiederholen: „Tschaperl" ist ein sehr gutes Theaterstück, aber Litterarisches darf man nicht hineindeuten!*)

Und aus derselben Welt wie das „Tschaperl" ist auch der Roman genommen, den Bahr nur wenige Tage nach der Erstaufführung des „Tschaperl" herausgab. „Theater" ist ein Wiener Roman, sowie „Tschaperl" ein Wiener Stück war. Er führt uns in die Welt des Wiener Theaters und will uns Sondermenschen und Typen zeigen aus der Bühnenwelt.**) Damit wäre die äussere Form, der Rahmen zu einem Gemälde, festgestellt, das mit sicherem Zuge und guten Farben gemalt ist, in dem mir aber die Komposition und die Perspektive nicht immer zusagen. Die zwei Hauptfiguren sind eine Schauspielerin und ein Dichter. Um diese beiden Gestalten bewegt sich ein Reigen von Künstlern, Kunstmäcenen, Strebern und sonstigen Ehrenmännern. Alle Gestalten sind sehr eindringlich gezeichnet, die Episodenfiguren treten klar vor unsere Augen, aber nichtsdestoweniger hatte ich das Gefühl, dass das oft köstliche charakterisierende Beiwerk, die menschlichen Züge, die der Dichter besonders hervorheben wollte, undeutlich macht.

*) Diese Gedanken über das „Tschaperl" habe ich schon seinerzeit in der Berliner Revue „Neuland" ausgesprochen.

**) Mit einer Premiere fängt meine Geschichte an, mit einer Premiere hört sie auf: so beginnt die eigentliche Erzählung. Man kann den Satz auch etwas ändern und sagen: Der gute Erfolg eines Erstlingswerkes giebt die Prämissen zu Verwickelungen und der Durchfall des zweiten Stückes löst den Knoten.

Deshalb ist auch die Handlung nicht stark betont, und ich will sie deshalb nicht im einzelnen wiedergeben.

Der Roman „Theater" hat wohl mehr litterarische Bedeutung als das „Tschaperl" Dennoch aber habe ich auch in ihm die Bestätigung einer Ansicht gefunden, die in den beteiligten Kreisen leider zu wenig verbreitet ist, der Ansicht nämlich, dass zwar ein Dichter imstande sein kann, leidlich gute Kritiken zu schreiben, ein vorzüglicher Kritiker jedoch nur selten in unkritischen Werken jenen Kunstforderungen im rechten Masse Rechnung zu tragen im stande ist, die er als Kritiker vertritt

Und die Bedeutung Hermann Bahrs liegt meines Erachtens lediglich in seiner kritischen Thätigkeit, da erfüllt er eine doppelte Aufgabe, er ist der prüfende Kritiker, der die Bedürfnisse einer neuen Kunst feststellt und ist auch der unermüdliche Mittler neuer Kunstgedanken zwischen dem Ausland und uns.

Ein Satiren-Tuttifrutti.

Von Dr. Leopold Wulff.

Kommunistische Kritikerantwort.

„Wie gesagt, der Roman ist mein geistiges Eigentum, Hand drauf"
„Wissen Sie, ‚Eigentum ist – Diebstahl', versichert Proudhon."

Produktionen des Kunstreiters Reimgeschwind.

„Dass du zum Schulpferd erniedrigst den Pegasus, Vater Apollo
Weiss dir das wahrlich nicht Dank" „Thut nichts, der Cirkus ist voll"

Vereinsvorträge.

Hochint'ressant ist das Menschengeschlecht, zumal im Konzertsaal,
Mehr noch als hochint'ressant, wenn man ihm Vorträge hält.
Wer nicht hasenhaft fortläuft, schläft hasenhaft, offenen Auges,
Und nur der unfeine Mann — schläft wie ein ehrlicher Mensch

Edler Beruf (den Teleologen ins Stammbuch).

Wir Tiere, die schmackhaft vor andern, wir sind doch die besten auf Erden.
Wir leben nicht, um zu essen, wir thun's, um gegessen zu werden.

Froschkritik.

Sieh, wenn Frösche sich aufbläh'n, so werden sie bestenfalls Ochsen.
Quake piano, mein Freund! Oder — noch besser — schweig ganz!

An jedermann, so zur Musik gefühlvoll mit dem Kopfe nickt.

Meinst, dass es schön sei und taktvoll, als ob nicht der Droschkengaul auch nickt
Nickst noch so lange fort, bis du einst eingenickt bist!

Vier Herzkammern und eine Liebe.

Glaubte innen wie aussen gefeit und seh' durch ein Kind mich
Klopfenden Herzens besiegt trotz des Vierkammersystems.

Vom Baum der Erkenntnis.

Sonne hat nur Sonnenseiten, Schattenseiten giebt's da nicht,
Und nur ein gewiegter Krittler findet's falsch, — dass sie nicht riecht.

Wildenbruch contra Clio.

Kurz, ich klage auf Scheidung, auf Scheidung von Leier und Nektar
Böswillig lief sie mir fort. — Nun, ich komm' ohne sie aus.

Bazarwissen.

Alles glaubst du zu wissen, und niemals glaubst du zu irren,
Aber du irrst, wenn du glaubst, dass es noch sonst jemand glaubt

Harthörigkeit.

„Rechtskräftig!“ Also der König. Die Räte verstanden „Recht kräftig!“
Und durch die Taubheit des Volks ward das Gesetz zum Gesetz.

Litterarisches Ehrabschneidereigewerbe.

Wüsstest du nicht so genau, dass Buchstaben nimmer erröten,
Oft traun errötetest du selber, du Galläpfelvolk!

O welche Lust, sich gedruckt zu sehen!

Unsern teueren Gratis Kollegen als kleine Gratis-Zugabe).

Heute schreibt Schuster wie Schneider, was irgendwie Hände hat, schreibt heut'
Weil sie der Lohn nicht drückt, drücken sie selber — den Lohn.

Buchbesprechungen.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896 Dritter Jahrgang Herausgegeben von Emil Vogel, Leipzig, Verlag von C F Peters. 1897 Wie das vorliegende Jahrbuch selbst, durch unglückliche Zwischenfälle verzögert stark verspätet erst im März erschien, so führte eine Kette von Missverständnissen auch zur Verzögerung dieses Referats. Doch besser, es kommt spät, als dass es gar nicht kommt. Von allen Blättern, die ich nach Berichten über dies lehrreiche Buch durchsucht, galt Goethes viel citiertes Wort Über allen Gipfeln ist Ruh. So kommt's dass die Besprechung eines Jahrbuchs heut' gegen Ende Mai noch immer glänzend dasteht.

Die am 2. Januar 1894 eröffnete Musikbibliothek Peters hat bisher drei Jahrbücher herausgegeben. Das erste erschien 1895 und umfasste 116 Seiten. Dasselbe enthielt ausser einem Vorwort einen Jahresbericht von dem Bibliothekar Dr Emil Vogel, nach dem den Bestand der Bibliothek Ende 1894 etwa 10000 Bände bildeten, ein „Verzeichnis der im Jahre 1894 erschienenen Bücher und Schriften über Musik“ sowie eine genaue, kritisch referierende Aufzählung der „Musikbibliotheken“ aller europäischen Staaten ebenfalls von Dr Vogel und zum Schluss „Zehn ungedruckte Briefe von Franz Schubert“, herausgegeben von Max Friedländer Das zweite Jahrbuch erschien 1896, in um ein Drittel vergrössertem Format, es zählte 82 Seiten und war mit einem Bach-Porträt, gemalt von Haussmann, versehen. Es enthielt einen Jahresbericht, nach dem rund 300 Neuanschaffungen gemacht worden waren, einen Aufsatz von Friedrich Chrysander „die Originalstimmen zu Händel's Messias“, einen Artikel von Jules Combarieu „L'influence de la musique allemande sur la musique française“, eine Abhandlung von R v Liliencron „Die Zukunft des evangelischen Chorgesangs“ und zum Schluss zwei Arbeiten von Emil Vogel, „Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik“ und „Verzeichnis der im Jahre 1895 erschienenen Bücher und Schriften über Musik“.

Nach dieser Rekapitulation komme ich zu dem „dritten Jahrgang 1896“ erschienen 1897 Derselbe umfasst 102 Seiten und ist mit einem Händel Porträt von G. A Wolffgang geschmückt. Nach dem Jahresbericht wurde die Bibliothek 1896 von 3783 Studierenden besucht — da die Bibliothek 270 Tage geöffnet — pro Tag im Durchschnitt von 14. Diese nicht gerade bedeutend zu nennende Zahl der Besucher zeigt, dass Leipzigs Jugend den Schatz, den wir in der Petersschen Musikbibliothek besitzen, noch immer nicht genügend zu schätzen weiss. Am häufigsten gelesen wurde Nietzsche, „Geburt der Tragödie, Wagnerschriften“ (51 mal), dann folgten Hanslick, „Fünf Jahre Musik,“ Bülow, „Briefe und Schriften“ und Bulthaupt, „Dramaturgie der Oper“ Hanslicks 7 Hauptschriften wurden 210 mal gelesen Viel verlangt wurden auch Weingartner „Über das Dirigieren“,

Ambros, „Geschichte der Musik", Riemann, „Präludien und Studien", sowie Wagner und Jadassohn. Von Partituren wurde am häufigsten Richard Strauss „Till Eulenspiegel" (33 mal), gelesen. Ihm folgten Wagner, Bizet und Kienzl.

An den Jahresbericht schliesst sich ein mit der dem Herausgeber eigenen Genauigkeit ausgeführtes interessantes Essay von Dr. Vogel über Bach-Porträts, an dieses ein vielleicht noch interessanterer über Händel-Porträts. Nicht weniger als 10 Originalbilder und 4 Originalstatuen und -büsten, sowie wohlgezählte 42 Bilder, Statuen und Büsten nach diesen Originalen werden in diesem Abschnitt besprochen. Es folgen alsdann „Kritische Besprechungen einiger Bücher und Schriften über Musik aus dem Jahre 1896", gleichfalls von Emil Vogel. Es sind hierbei nur besonders wichtige, oder doch besonders interessierende Werke berücksichtigt, was die Art der Besprechung betrifft, so handelt es sich hier um die sogenannte produktive Kritik.

Nun folgt ein Artikel aus der Feder unseres trefflichen Hermann Kretzschmar, der soviel des Interessanten bietet, dass ich darauf verzichten muss, bei dem beschränkten, mir zur Verfügung stehenden Raum näher auf ihn einzugehen. Betitelt ist der Aufsatz „Die für das Konzert bestimmte Komposition grossen Stils im Jahre 1896", er beklagt den Verfall der Vokalmusik und bespricht die bedeutendsten unter den nicht gerade bedeutenden Neuerscheinungen des Musikjahrs. „Kleine Mitteilungen" von Max Friedländer und Emil Vogel sind das nächste. Am wichtigsten (wenigstens für ein grösseres Publikum) ist hierunter die Bestätigung der 1892 in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft erstmalig von Friedländer gebrachten Nachricht, dass das vielgesungene Mozartsche „Wiegenlied" garnicht von Mozart herstammt. Der verhältnismässig noch junge Schubertforscher hat nun auf der Hamburger Stadtbibliothek auch den Namen des Komponisten gefunden, es ist der 1771 geborene Berliner Arzt Bernhard (nach andern Carl Edmund) Flies, der sich viel mit Mozart befasst hat. Den Schluss des Jahrbuchs bildet ein „Verzeichnis der im Jahre 1896 erschienen Bücher und Schriften über Musik", zusammengestellt von Emil Vogel. Genau der vierte Teil der 160 Neuanschaffungen des Jahres 1896 fällt auf diese Neuerscheinungen. Dr. Leopold Wulff.

☛ Unsern werten Abonnenten teilen wir ergebenst mit, dass Nummer 38 unserer Zeitschrift erst am 12. Juni zur Ausgabe gelangt.

Die Redaktion und der Verlag der „Redenden Künste".

Auerbachs Keller auf der Sächs.-Thür. Ausstellung zu Leipzig.

Es giebt wohl niemand in der gebildeten Welt, der unseres Dichterfürsten Goethes Faust nicht gelesen und noch im Gedächtnis hätte. Immer und immer wieder kann man nach dem herrlichen Buche greifen und an dem köstlichen Inhalte sich erquicken.

Nun hat in wahrhaft göttlich humorvoller Weise unser einheimischer Maler Herr Ernst Kiesling in reizenden Gemälden uns die Faustscenen vor Augen geführt, und zwar in Auerbachs Keller im „alten Messviertel".

Wir wollen heute nicht alles verraten und lieber für eine spätere Nummer aufbewahren, aber so viel sei erwähnt, dass, wenn man sich einmal einen Platz erobert hat, man denselben nicht so bald wieder zu verlassen gesonnen sein wird. Denn während des Dasitzens ereignen sich so viel drollige Scenen seitens des das Lokal besuchenden Publikums, dass auch der verbissenste Misanthrop helle Freude daran haben wird.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden Die in Leipziger Kunstkreisen wohlbekannte Pianistin Frl Borghild Holmeen aus Christiania gab hier am 16. d M. im grossen Saale des Neustädter Kasinos eine gutbesuchte Matinee, in welcher nur eigene Kompositionen der Künstlerin zu Gehör gelangten. Die Konzertgeberin spielte zusammmen mit dem unübertrefflichen Meister der Violine Arno Hilf ihre D dur-Sonate für Violine und Klavier, beide Künstler ernteten reichen Beifall. Frl Holmeens Liedkompositionen, die abwechselnd von Frau Strauss-

Kurzwelly, der ausgezeichneten Sopranistin, und den Herren Dr. Werthauer (Tenor) und Pichler (Bariton) zu Gehör gebracht wurden, fanden lebhaften Beifall. Auch die Kritik lobt die Erfindung und die melodische Begabung der Komponistin.

Das grosse Kammermusikfest, das in der Zeit vom 23. bis 27. d. M. in der Beethovenhalle zu **Bonn** stattfinden wird, hat infolge des Todes von Johannes Brahms insofern in seinem Inhalte eine Veränderung erfahren, als es, gleichzeitig eine Gedächtnisfeier für den grossen Toten bildend, nun ausschliesslich Beethoven und Brahms zu Worte kommen lassen wird.

In **Breslau** hat eine junge Österreicherin, Bella Nolli, welche bei der Kammersängerin Jettka Finkenstein ihre Ausbildung geniesst und ein prachtvolles Stimmmaterial besitzt, in einem eigenen Konzerte ausserordentliches Aufsehen erregt. Die gesamte Breslauer Kritik verheisst der jungen Sängerin, die sich dem jugendlich-dramatischen Fach zuwenden will und nächsten Winter bereits ins Engagement geht, eine grosse Zukunft.

Das 11. Anhaltische Musikfest in **Cöthen** ist, wie angesichts des bewährten Dirigenten dieser Konzerte und der Ausführenden im voraus anzunehmen war, in künstlerisch vorzüglichster Weise verlaufen. Das 12. Fest dieser Art findet 1899 in Dessau statt.

Darmstadt. Der Richard Wagner-Verein veranstaltete hier am 8. d. M. eine Gedächtnisfeier für Joh. Brahms. Der erste Teil enthielt nur Kompositionen des verewigten Meisters. Den Höhepunkt des Abends bildete der Vortrag der zweiten Scene des Vorspiels zur „Götterdämmerung“ durch Frl. Borchers (Brünnhilde) und Herrn Bassermann (Siegfried).

Düsseldorf. In dem Abschiedskonzert, das der beliebte Opernsänger Willy Merkel in Düsseldorf gab, war das Auftreten des Heldentenors Franz Costa vom Mainzer Stadttheater von besonderem Interesse. Dieser war vor zwei Jahren in Düsseldorf Schauspieler und vertrat das Fach der sogenannten „Bonvivants“. Herr Merkel, der zugleich ein ausgezeichneter Gesanglehrer ist, entdeckte in Franz Costa einen Heldentenor von grossen Gaben und brachte ihn bald so weit, dass er erfolgreich seine Laufbahn in Mainz beginnen konnte. In seinem Vortrage des Preisliedes aus den „Meistersingern“,

(Fortsetzung auf S. 934.)

erwies Herr Costa in der That, dass er eine Heldentenorstimme von echtem Metall besitzt. Herr Merkel selbst zeigte seine Gesangeskunst vornehmlich in dem Vortrage der Löweschen Ballade „Der Mohrenfürst“. Mit sehr gutem Erfolge trat in diesem Konzert auch Frln. Hedwig Maase, die Tochter des Düsseldorfer Komponisten Wilhelm Maase, zum erstenmale vor die Öffentlichkeit. Sie hat eine sehr ansprechende Sopranstimme, und ihre feine Art zu singen lässt die treffliche Schulung durch Frln. Wally Schauseil erkennen.

Mannheim. Eduard Risler, der berühmte Pariser Pianist, seit seinen bekannten vorjährigen Berliner Triumphen von der musikalischen Kritik trotz seiner Jugend fast einstimmig heute schon zu den Allerersten seines Faches gerechnet, wird im 2. Theaterkonzert des Tonkünstlerfestes (30. Mai) folgende Werke zu Gehör bringen: 1. César Franck, Variations symphoniques für Klavier mit Orchester, 2. Soli: Chopin, As dur-Ballade, Liszt, H moll-Ballade, Liszt, Die Vogelpredigt des heiligen Franz von Assisi. — Fräulein Hertha Ritter, die Tochter des kürzlich verstorbenen Komponisten Alexander Ritter, welche in der 3. Kammermusik (Dienstag, 1. Juni) mitwirkt, wird folgende Lieder singen: 1. Alexander Ritter, a) Heimatklang, b) „Keine gleicht von allen Schönen“, c) Gebet, d) Todesmusik, 2. R. Strauss, a) Ruhe meine Seele, b) Morgen, c) Schlagende Herzen.

Linz. Die hiesige Konzertsaison hat ihren Abschluss gefunden. Das glänzende künstlerische Resultat der abgelaufenen Spielzeit ist in erster Linie auf Rechnung der hohen Verdienste des genialen Musikdirektors August Göllerich zu setzen. Göllerichs bedeutsame Qualitäten als Dirigent, als Pianist, als Theoretiker und Musikschriftsteller sind in deutschen Landen bekannt und hoch geschätzt. Herr Göllerich hat hier im verflossenen Winter in seiner neuen Stellung auf den verschiedensten Gebieten Hervorragendes geleistet. Von musikalischen Neuheiten, die unter seiner Direktion hier zur Aufführung gelangten, seien nur erwähnt: Alex. Ritter, Ouverture zu „Der faule Hans“, Gluck, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ mit Schluss von Wagner, Liszt, „13. Psalm“, Kienzl, „Bonapartes Heimkehr“, Ballade für Bariton (überhaupt erste Aufführung), Kammermusikwerke von Weber, Schumann, César Franck, Tschaikowsky usw. Grossen Erfolg hatte Göllerich auch mit dem seinerzeit von uns erwähnten Konzerte, in welchem er mit seiner künstlerisch nicht weniger veranlagten Gattin Kompositionen für zwei Klaviere zum Vortrag brachte. Alles in allem sind Publikum wie Presse in Linz des Lobes voll über den rapiden Aufschwung, den das dortige Musikleben unter Göllerichs Leitung genommen hat.

Der Erfolg der Berliner Philharmoniker in **Paris** wird nun auch von der französischen Presse bestätigt. Niemals, schreibt der Referent der „Débats“, hat ein sinfonisches

Orchester in Paris einen so grossen Erfolg errungen. Auch das zweite Konzert verlief ausgezeichnet.

Das Pariser Abschiedskonzert der Berliner Philharmoniker brachte endlose Ovationen. In freudiger Erregung umarmte Arthur Nikisch den Konzertmeister Wittek. Nikischs Dankesworte an das Publikum weckten tausendstimmige Rufe: „A bientôt! Vive Arthur!" Auch Hochrufe auf Wagner wurden laut.

Petersburg. Frau Sophie Menter erntet zur Zeit in der russischen Hauptstadt Triumphe. Das Petersburger Publikum begrüsste das Erscheinen der berühmten Klaviervirtuosin auf das lebhafteste, und die Kritik rühmt von neuem alle die hervorragenden Eigenschaften, die dem Spiele der Frau Menter seine sehr künstlerische Vollendung und seinen brillanten Ausdruck verleihen.

Theater (Oper).

Leipzig. „Dubrowsky", Oper in 3 Akten von P. Naprawnik, geht am 26. d. Mts. erstmalig am hiesigen Stadttheater in Scene.

In **Darmstadt** fand am 7. Mai die neue stark von der „Cavalleria rusticana" beeinflusste einaktige Oper „Marion" von C. Hänsch eine aufmunternde Begrüssung.

Das Darmstädter Hoftheater hat mit Smetanas köstlicher Oper „Dalibor" (am 9. d. M.) und mit Wagners „Tannhäuser" (am 11. d. M.) seine diesjährige Spielzeit zu einem glänzenden Ende geführt. Beide Vorstellungen waren stark besucht. Als Dalibor wurde zum letztenmal Adolf Bassermann, der zwei Jahre unserer Hofbühne angehört hatte und sich vieler Sympathien erfreute, gefeiert, als Elisabeth im „Tannhäuser" hörten wir zum letztenmal unsere allbeliebte dramatische Sängerin, Frln. Henny Borchers, die man leider hier nicht zu halten gewusst hat. Sie wurde vom Publikum mit Blumen und Beifall überschüttet, an dem ein junger, werdender Heldentenor, Eduard Göbel — er ist geborener Darmstädter und hat als Schauspieler hier vor einigen Jahren seine künstlerische Laufbahn begonnen — verdienstlich teilnehmen durfte.

Aus **Görlitz** wird gemeldet: Im Stadttheater fand mit recht gutem Erfolge die Aufführung von Jarnos vieraktiger Oper „Die schwarze Kaschka" statt. Der anwesende Librettist, Viktor Bluethgen, wurde nach dem zweiten Akt mehrmals hervorgerufen.

In **Graz** ist kürzlich die einaktige lyrische Oper „Das letzte Lied" von Ed. Schweizer mit Erfolg erstmalig zur Aufführung gelangt.

Hamburg. Von deutschen Bühnen wird das hiesige Stadttheater die Oper Leoncavallos „Bohème" (nach Murger) zuerst aufführen. Auch Wien, Prag und Budapest haben bereits das Aufführungsrecht erworben.

Karlsruhe. Für den beurlaubten Herrn Wiegand wurde Herr Mosel vom Stadttheater in Bremen für den Rest dieser Spielzeit dem Grossherz. Hoftheater verpflichtet. Zu Beginn der nächsten Spielperiode tritt Herr Keller vom Stadttheater in Basel als Bassist ein.

Die beiden ersten **Kasseler** Aufführungen von Eugen d'Alberts Märchenoper „Der Rubin" sind für den 30. Mai und 1. Juni angesetzt, sodass es den Teilnehmern an der Mannheimer Tonkünstlerversammlung bequem gemacht ist, ausser dem düsteren „Gernot" auch dessen duftigen Vorgänger „Der Rubin" kennen zu lernen.

München. In einer wohlgelungenen, hübschen Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" unter Hofkapellmeister Fischer gastierte mit recht gutem künstlerischem Erfolge als „Sarastro" ein junger Bassist, Herr Robert Blass vom Grossherz. Hoftheater in Weimar. Der Sänger, eine hohe Gestalt und günstige Bühnenerscheinung, verfügt über eine schöne, weiche und biegsame Stimme von entschiedenem Basscharakter. Das Sonore, Markige des für das seriöse Bassgebiet wünschenswerten Tones, „des Basses Grundgewalt", ist allerdings noch nicht vollständig ausgeprägt.

Paris. „Der Fliegende Holländer" fand bei seiner ersten hiesigen Aufführung eine im ganzen freundliche Aufnahme. Die Darstellung, besonders Bouvet als Holländer, liess zu wünschen übrig.

Die **Rigaer** Firma P. Neldner hat das Aufführungsrecht von Wagners „Tristan und Isolde" für Russland erworben. Ein Exemplar des Werkes mit dem russischen Text ist der russischen Kaiserin übersandt worden, wofür dieselbe Herrn Neldner ihren Dank hat aussprechen lassen.

Weimar. Das Hoftheater brachte jüngst unter Stavenhagens trefflicher Leitung die „Meistersinger" mehrmals zu strichloser Aufführung, ein weiteres grosses Verdienst des neuen Weimarer Kapellmeisters um die Wagnersche Kunst.

— Die Premiere von Waldemar von Baussnerns Musikdrama „Dichter und Welt" findet am 3. Juni hier statt.

Die neue Oper „La Bohème" von Leoncavallo hat bei ihrer am 6. Mai stattgehabten Erstaufführung in **Venedig** am Teatro Fenice einen grossen Erfolg gehabt.

(Fortsetzung auf S. 938.)

Theater (Schauspiel).

Leipzig. Das Gastspiel des Frln. Helene Roll vom Stadttheater in Brünn hat mit dem Engagement der Dame für unser Stadttheater ab 1 Juli d. J. seinen Abschluss gefunden.

Das Wiener Ballett „Die roten Schuhe“ ist vom Kgl. Hoftheater in **Dresden** zur Aufführung angenommen worden.

Berlin. „Das neue Weib“ betitelt sich ein soeben vollendetes vieraktiges Lustspiel von Rudolph Stratz, das am Kgl. Schauspielhause als eine der ersten Neuheiten der nächsten Saison in Scene gehen wird. Das Stück erscheint im Verlage von A. Entsch hierselbst.

Das neuerbaute Theater des Westens in **Berlin** wird vom 1. September d. J. ab den Namen „Goethe Theater“ führen. Nach langen Verhandlungen ist das Abkommen des Intendanten Prasch vom Berliner Theater mit dem Baumeister Sehring, als Besitzer des Theaters des Westens, zustande gekommen, wonach ersterer diese Bühne unter obigem Namen ab 1. September d. J. als Pächter übernimmt.

München. Als Harpagon in Molières „Geizigem“ hat Herr Ferdinand Suske (vom Berliner Lessingtheater) sein Gastspiel beschlossen. Wie bei seinen drei vorhergegangenen Rollen bot er auch bei dieser wieder eine bis in alle Details ausgearbeitete Leistung, die jedoch gleich den anderen einer so recht zündenden Wirkung ermangelte. Was Routine und Fleiss erreichen konnten, hat Herr Suske inne, und er beherrscht darum seine Aufgaben nach der technischen Seite hin vollkommen.

Personalien.

Ein in der Dresdener Schule Souvestre erzogener neuer Heldentenor, Herr **Oskar Jung**, ist auf sechs Jahre von Direktor Stägemann für das Leipziger „Stadttheater“ verpflichtet worden.

Robert Stagno, der bekannte Tenorist und Gatte der Frau Bellincioni, ist 60 Jahre alt am 24. April in Genua gestorben.

Der Tenorist **Giesswein** ist nach erfolgreichem Gastspiele dem Frankfurter Opernhaus auf drei Jahre verpflichtet worden.

Der bekannte Wagnerschriftsteller **Albert Heintz** feierte unlängst das seltene Fest der goldenen Hochzeit.

Herr **Gustav Kammsetzer** hat das „Karl Schulze-Theater" in Hamburg übernommen und soeben erfolgreich eröffnet. Aus dem Ensemble trat Frl. **Claire Krona** vorteilhaft hervor.

Willy Porth eröffnete in Halle a. S. als „Kean" ein Gastspiel.

Für das XIII. schlesische Musikfest in Görlitz ist u. a. Kammersänger **Perron** gewonnen worden.

Angelo Neumann beabsichtigt, im Juli im „Lessing-Theater" eine Tamagno-Stagione zu veranstalten.

Herr Konzertmeister **Rehfeld** trat am 1. Mai nach nahezu dreissigjähriger Thätigkeit aus dem Verband der Königlichen Oper in Berlin, um sich lediglich dem Lehrfach zu widmen.

Frau **Olga Wohlbrück**, die gegenwärtig in Moskau lebt, hat soeben eine vieraktige Komödie vollendet, die den Titel führt „Halbmenschen". Scherz und Ernst sollen in dem Stück gleichmässig verteilt sein.

Frau **Burrian-Jelinek** vom Hoftheater zu Hannover gastierte zur Zeit mit gutem Erfolge am Dresdener Königlichen Theater auf Engagement für die aus dem Verbande scheidende Frau **Edel**.

Der Klaviervirtuose **Paderewsky** veranstaltete im Pariser Gaîté-Theater zu Gunsten des zu errichtenden Litolff Denkmals ein Konzert mit Preisen von 30 und 15 Franks, das den Betrag von 14000 Franks dem bezeichneten Zwecke zuführte. Paderewsky brachte Kompositionen von Liszt, Litolff und Chopin zum Vortrage, und der Beifall, den der berühmte Künstler erntete, erinnerte an die bereits legendarisch gewordene Liszt-Epoche. Der Zudrang zu diesem Konzerte war übrigens trotz der hohen Preise so enorm, dass zahllose Kunstfreunde keine Karten mehr erhalten konnten.

Karl Thiemann, ein mit schöner, kräftiger Stimme begabter Schüler des Gesangslehrers Herrn **Ed. Mann**, wurde an das Grossherzogliche „Hoftheater" in Darmstadt auf drei Jahre verpflichtet.

Graf **Seebach** hat sich nach Venedig begeben, um einer Aufführung von Leoncavallos neuer Oper „Die Bohème“ im „Teatro Fenice“ beizuwohnen.

Herrn Kammersänger **Schrödter** in Wien wurde das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens verliehen.

Fräulein **Günther**, die talentvolle Schülerin der Theaterschule **Senff-Georgi**, wurde von Direktor Stägemann auf drei Jahre nach Leipzig (Stadttheater) verpflichtet.

In jugendlichem Mannesalter von 29 Jahren ist **Josef Karl Tertnick**, der Heldentenor des Brünner „Stadttheaters“, nach kurzem Leiden gestorben.

Dieser Tage gastierte wieder Frl. **Grub**, die hochbegabte und ausgezeichnete Schülerin von Frl. **Aglaja Orgeni**, als Valentine in den „Hugenotten“ am Weimarer „Hoftheater“ und hatte abermals grossen Erfolg. Die junge Künstlerin ist für Weimar bereits verpflichtet.

Schwaben hat seinen letzten namhaften Dichter, die deutsche Litteratur der Gegenwart ihren höchstbetagten, bis ans Ende jugendfrischen Lyriker verloren. **Johann Georg Fischer** ist, wie der Telegraph meldet, am 4. d. M. in Stuttgart nach kurzem Krankenlager in der Mitte des 81. Lebensjahrs gestorben. Geboren am 25. Oktober 1816 zu Grosssüssen in Württemberg, hat er ganz der Heimat angehört, er studierte in Tübingen und lehrte seit 1846 fast 40 Jahre lang Geschichte und Litteratur als Professor an der Oberrealschule in Stuttgart.

Gustav Mahler dirigierte am 11. d. M. am Wiener Hofoperntheater zum erstenmal und zwar „Lohengrin“. Die gesamte Wiener Kritik spricht sich in Ausdrücken höchster Anerkennung über den neuen Kapellmeister aus.

Der bekannte Tenorist **Bruno Heydrich** gastierte unlängst am Magdeburger Stadttheater als „Tannhäuser“ mit ausserordentlichem Erfolge.

Frl. **Anna Triebel** vom Stadttheater in Halle a./S. sang vor einiger Zeit die „Nedda“ in Leoncavallos „Bajazzo“ am Stadttheater zu Stettin. Die dortige Presse rühmt allgemein die schönen Mittel und die graziöse Erscheinung der Dame.

Frl. **Rosa Eibenschütz**, eine in den Vereinigten Staaten wohlbekannte Künstlerin, ist vom Direktor Stägemann in Leipzig für das Fach der hochdramatischen Sängerin gewonnen worden.

Verschiedenes.

— Dem Neuen Stuttgarter Tageblatt zufolge, ist Uhlands litterarischer Nachlass vom schwedischen Schiller-Verein für Marbach zum Preise von 25000 Mark erworben worden. Der Nachlass enthält Manuskripte von Uhlands Gedichten und Dramen.

— Der Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli zu Leipzig wird in den Tagen vom 18. bis 22. Juli die Feier seines 75jährigen Bestehens begehen. Den rein musikalischen Teil derselben werden je ein weltliches und geistliches Konzert unter des Vereinsdirigenten Herrn Prof. Dr. Kretzschmars Leitung bilden.

— Die Klavierfabrik Ernst Rosenkranz in Dresden begeht in diesem Monat das 100jährige Jubiläum ihres Bestehens. Sie hat in diesem Zeitraum rund 19000 Instrumente fertig gestellt.

— Züricher Stadttheater. In der abgelaufenen Saison wurden 76 Opern und Operetten in 104 Aufführungen und 45 Tragödien, Schau- und Lustspiele in 114 Aufführungen gegeben, zusammen 218 Aufführungen an 208 Theaterabenden. Die Oper brachte in der verflossenen Spielzeit an Novitäten, bezw. Neueinstudierungen neben zwei Operetten von Strauss und Offenbach, die Opern „Maruzza" von Floridia, „Romeo und Julia" von Gounod, „Heimchen am Herd" und „Königin von Saba" von Goldmark und vor allem Richard Wagners „Götterdämmerung" und damit den Abschluss der „Nibelungentrilogie". Zahlreich waren die Novitäten im Schauspiel-Repertoire. Hervorzuheben sind Hauptmanns „Versunkene Glocke" und „Kollege Crampton", Schnitzlers „Liebelei", Sudermanns „Morituri", Schönthans „Renaissance" und Otts „Frangipani". Die abgelaufene Saison brachte einige hervorragende Gastspiele in der Oper: Francesco

d'Andrade, Milka Ternina, Emilie Welti-Herzog und Dr Raoul Walter, im Schauspiel Georg Engels und Emmerich Robert.

Der verstorbene Herzog von Aumale war ein passionierter Freund des Theaters. Er schwärmte besonders für Corneille, Dumas fils, Augier und Sarah Bernhardt. Letztere erzählte einem Interviewer, welch einen treuen langjährigen Freund sie in dem Herzog verloren. In ihrem Boudoir war der Verstorbene während der Hochsaison häufiger Gast. Auch im Théâtre français und im Odéon fehlte sein Charakterkopf selten bei Premieren.

Die grösste Bibliothek der Welt ist die von König Ludwig XIV gegründete National-Bibliothek von Frankreich. Dieselbe enthält nicht weniger als 1 400 000 Bücher, 300 000 Pamphlete, 175 000 Manuskripte, 300 000 Land- und Seekarten, 150 000 Münzen und Goldmedaillen. Ausserdem enthält die Bibliothek noch 1 300 000 Gravuren und 100 000 Porträts.

Der Redakteur Wittich von der „Dresdner Rundschau" hatte den Schriftsteller Dr Ludwig Fulda beschuldigt, mit seinem Lustspiel „Fräulein Wittwe" ein Plagiat an einem Wernerschen „Gartenlauben"-Roman begangen zu haben. Da Wittich in seiner Kritik unter anderem die Worte gebrauchte: „Nein, mein verehrter Herr Fulda, wenn es nun einmal nicht ohne fremden Vorspann bei Ihrem gedankenarmen Pegasus geht

(Fortsetzung auf S. 944.)

dann hübsch ehrlich, sonst heisst es — „Plagiat“, und auch eine Richtigstellung [illegible] mit gepfefferten Randbemerkungen begleitete, wurde der angegriffene Schriftsteller [illegible] dem hiesigen Amtsgericht klagbar. Die Verhandlung endete mit der Freisprechung Wittichs. Das Gericht war der Ansicht, dass der Beklagte in „Wahrung berechtigter Interessen“ gehandelt habe und aus der Kritik die Absicht, beleidigen zu wollen, [illegible] klar hervorgehe.

— In Wien ist eine Donizetti-Ausstellung im „Österreichischen Museum“ [illegible] worden. Gaetano Donizetti wurde am 25. November 1797 zu Bergamo geboren. [illegible] vierziger Jahren lebte er einige Jahre in Wien. Er schrieb für Wien 1842 die [illegible] „Linda di Chamounix“, die ihm den Titel eines Kaiserlichen Hofkompositeurs und Kapell-meisters eintrug. Die Ausstellung ist mit Rücksicht auf die zahlreichen Bilder [illegible] Handschriften, die zumeist über die lebhaften Beziehungen zwischen Donizetti und [illegible] Aufschluss geben, sehr sehenswert, sie soll, wie sie ist, zur Hundertjahrfeier nach Bergamo gehen und wird dort sicher eine Zierde der grossen gesamten Donizetti-[illegible]stellung bilden.

Diesen Heften liegen Prospekte der Firmen F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) und Alfred Merhaut, Harmoniumfabrik, bei.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 38.

Die Redenden Künste.

·CASPARI·

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. — Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

·C· ·W·

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Eduard Mann
Konzertsänger Tenor
Dresden-A.

Josephine Gerwing
Berlin S. W., Lindenstr. 107
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Catharina Zimdars.
Konzertsängerin und Gesanglehrerin.
Berlin W., Culmstr. 30, II
an der Bülowstrasse.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Milly Mehlig-Zierold
Carl Zierold
Dresden,

Emile Sa[illegible]
London, [illegible]
4 Loudoun [illegible]
St. John's W[illegible]

Georg Ritter, Tenor
Konzert- u. Oratoriensänger
früher in Berlin
Dresden, Pragerstr.

Gesangsschule Herrmann
München, Odeonsplatz 5 II.
Vollständige Ausbildung für Bühne und Konzert.

Frau E. Bunge-Oeser
Gesanglehrerin
Leipzig, Promenadenstr.

Margarethe Petersen
Konzertsängerin Mezzosopran.
Berlin W.,
Potsdamer Str. 123.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin.

Siegfried Ochs
Dirigent
Berlin W., Potsdamerstr.

Marie Unger-Haupt
Gesanglehrerin
Leipzig, Löhrstrasse 10.

Alfred Krasselt
Violinist
Konzertmeister
am Grossh. Hoftheater in
Weimar.

Clara Pols[illegible]
München, [illegible]

Bruno Eichhorn
Gesanglehrer
LEIPZIG

Johanna Dietz
(Sopran).
Frankfurt a. M.,
Schweizerstr.
Konz. Vertr. Konzertdirektion, München.

Ludwig Lanboeck
Violinist
Leipzig, Dufourstr. 7, II.
Konzert von Julius J. Major

Anna Mün[illegible]
Konzert- und Oratoriensängerin.
Frankfurt a. M.
Vertreter H. Wolff

Friedrich Grützmacher
Köln, Hohenzollernring
Konzert-Vertretung
H. Wolff, Berlin

Hermann Durra
Spezialkurse für Gesang
Ausser dem Unterricht in Klavier und Musik-Theorie
Leipzig, Waldstr.

Elisabeth Gerasch
Konzertsängerin u. Gesanglehrerin. Repertoire aller modern u. klass. Altpartien
Berlin W.,
Kleiststrasse 5. III

Ernst Schneider
Konzertsänger Bariton
Leipzig, Schenkendorfstr.

Hans Rose[illegible]
Akademie der T[illegible]
Erfurt.

Künstlertafel

Amélie Fiedler-Kluge
Oratorien- und Konzertsängerin
Wittenberg (Bez. Halle)

Gustav Borchers
Konzertsänger
und Gesanglehrer
Leipzig, Hohestr. 49.

Alexander Siloti
Pianist
Antwerpen,
244, longue rue d'Argile

Prof. Jul. Hey's
Gesangschule
Berlin W.,
Elssholzstrasse 5, II

Emma Sp[illegible]
Konzert- und Oratoriensängerin
(Sopran)
Leipzig,

Anna Schimon-Regan
Lehrerin für Sologesang
an der
Königl. Akademie
der
Tonkunst,
München, Jägerstr.

Sofie Schultz
Konzert- u. Kirchensängerin
Gesang- und Musiklehrerin
Braunschweig,
Leopoldstrasse 23.

Hugo Schlemüller
Violoncellist
Leipzig.

Frau Martha Hohlfeld
Konzert- und Oratoriensängerin
(hoher Sopran)
Leipzig, Jacobstr.

Prof. Herman[illegible]
Komponist und [illegible]
Berlin W.

Mathilde Haas
Konzert- und Oratoriensängerin
(Alt)
Mainz, Rheinstrasse.

Anton Foerster
Pianist
BERLIN

Marie Laube
Concertsängerin und Gesanglehrerin
Leipzig,

Dr. Hugo Riemann
Leipzig,
Thomasiusstr. 6, III

Louise Ottermann
Sopran.
Dresden
Konzert-Vertretung
Hermann Wolff, Berlin.

Elisabeth Mersbach
Unterricht in
Klavierspiel u. Theorie
Leipzig

Frau Auguste Böhme-Köhler
Gesanglehrerin
Leipzig

Mathilde [illegible]
(Sopran)

Luise Geller
Magdeburg, Moltkestr. 7

Frau E. Lorenz-Witzmann
Konzert- u. Opernsängerin, Gesanglehrerin
Unterrichtsmethode G. W. Teschner, Kgl. Prof.
LEIPZIG, Waldstrasse 48 II

Johannes Snoer
Leipzig,

Antonie [illegible]
Oratorien- und [illegible]
Wiesbaden
Grosse Burgstr.

Anna Stephan
Berlin W.,
Königin Augustastr.

Cäcilie Kloppenburg
Konzert- u. Oratoriensängerin.
Frankfurt a. M.

Amadeus Nestler
Pianist
Partienstudium
und Gesangsbegleitung.

Frau Dr. Marka Pauli
Konzertsängerin
Magdeburg
Augustastrasse

Johannes [illegible]
Altenburg

Frau Dr. Paula Gierke.
Berlin W., Potsdamer Str. 122c Gartenhaus III.

Amelie Gmür-Harloff
Weimar
Grundstedterstr. 31.
Konz. Vertr. H. Wolff, Berlin

Lilli Marsala
Berlin W.,
Bülowstrasse 30, p.

Cl. Strauss-Kurzwelly
Konzert- und Oratoriensängerin
Sopran
LEIPZIG, Rossplatz 3.

Elisabeth [illegible]
Konzertsän[illegible]
Wiesba[illegible]
Vertr.

Leipzig, den 12 Juni.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 12–1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 38.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Betrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll
Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste“.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Konzert des „Riedel-Vereins". Zum grössten Leidwesen unserer musikalischen Welt konnte auch diesmal der geniale Leiter Herr Prof Kretzschmar seinen alten ruhmreichen Platz nicht einnehmen, wiederum führte sein jugendlicher Stellvertreter Herr Dr. Georg Göhler das Scepter und — wir wollen es gleich sagen — mit bestem Gelingen. Ein abwechselungsreiches, hochinteressantes Programm zeugte für die Leistungen des altberühmten Chores. Nur auf moderne Kirchenkomponisten war die Auswahl gefallen. Herzogenberg, Enrico Bossi, Carl Piutti lieferten das Material zu dem überaus langen Konzert (2 Stunden).

Am meisten Interesse verdienen die Kompositionen von Piutti, unserem beliebten Thomasorganisten und Lehrer am Königlichen Konservatorium. Während Herzogenberg durch vielerlei phrasenähnliche Mache sich manchmal in nichtssagendem verliert, Bossi zu sehr dem weltlichen Operngebiet sich nähert, verlässt Piutti nie den strengen Kirchenstil, ohne auf moderne Klangkombinationen zu verzichten. Einen ergreifenden Eindruck hinterliess Psalm 103 für Solo und Chor a capella (Op. 26). Die gewaltige F moll-Sonate Op. 27 für Orgel ist schon öfters eingehend besprochen worden, und schenken wir uns daher näheres. Wie schon erwähnt, enthalten die Kompositionen von Heinrich von Herzogenberg manches Gute neben recht Schlechtem. Den besten Eindruck hinterliess das geistliche Lied „Der Einsiedler" für eine hohe Stimme, Orgel und Violine, während das zweite, „Die Flucht der heiligen Familie", viel zu ausgedehnt war, und manchen Deklamationsfehler enthielt. Die Violinbegleitung fügt sich manchmal sehr unschön in den Rahmen der Lieder ein. Das Choralvorspiel „Meinen Jesum lass' ich nicht" Op. 67 und Psalm 11[illegible] für vierstimmigen Chor Op. 34 vervollständigten das Programm.

M. Enrico Bossi stand mit seinen Werken zwischen unsern beiden ersten deutschen Kirchenkomponisten und behauptete auch diesen Platz mit Ehren. Wenn auch manches opernhaft klingt, so steckt doch grosses Talent und ein tüchtiges Studium dahinter. Am wenigsten für die Kirche passend ist das „Cantate Domino" für Chor und Orgel, das manchmal sogar das Gebiet des geistlichen Chorwerkes ganz verlässt. Bedeutend tiefer und geistvoller sind die beiden Sätze aus der „Messa da Requiem" (Manuskript), „Sanctus" und „Benedictus" empfunden. „Chant du soir" für Orgel scheint nur eine Gelegenheitskomposition zu sein und passt besser in den Salon als in die Kirche.

Über die ausführenden Kräfte ist fast nur gutes zu sagen. Die Palme des Abends gebührt Herrn P. Homeyer, unserem trefflichen Gewandhausorganisten. Mit der Interpretation der F moll Sonate von Piutti hat sich der geniale Künstler selbst übertroffen. Was an musikalischem Feinsinn, geistvoller Registration geleistet werden konnte, bot Herr Homeyer. Aber nicht nur sein Solospiel war meisterhaft, sondern auch sein diskretes, abgetöntes Begleiten der übrigen Programmnummern. Hans Neumann, der den Violinpart ausführte, besitzt einen warmen, edlen Ton, und genügte allen Ansprüchen. Weniger zufrieden waren wir mit unserer Opernsängerin Frl. Ilka von Rohden. Wenn auch ihre schöngeschulte Stimme überaus sympathisch klang, so störten doch kleine

Unreinheiten und mangelhafte Vokalisation den Gesamteindruck. Der Chor hielt sich sehr tapfer, leider vermisste man aber schmerzlich die frühere tadellose Reinheit und das Grosszügige in jeder Leistung, das die Vorträge früher auszeichnete. Hoffentlich können wir bei einer der nächsten Aufführungen unserem Meister Kretzschmar wieder begegnen, denn Routine, Sicherheit und Verständnis ist von Herrn Dr. Göhler noch nicht zu verlangen. Obwohl es erfreulich ist, wenn ein hervorragendes Talent, wie Herr Dr. Göhler, sich Bahn bricht, so ist es doch inopportun, einen jungen Hitzkopf an die Stelle zu setzen, wo ein erfahrener Mann hingehört. Th. Nestmann

Das Wohlthätigkeitskonzert für Frl. Hedwig Zschorsch am 2. Juni im Theatersaale des Krystallpalastes war trotz des reichhaltigen Programms und der Beliebtheit der mitwirkenden Künstler nur mässig besucht, wie man es an einem heissen Juniabend eigentlich nicht anders erwarten konnte. Mancher bereute vielleicht noch am Eingange, dass er nicht lieber seine Schritte nach dem „Thüringer Dörfchen" oder irgend einem Biergarten gelenkt hatte, man sah aber bald ein, dennoch den besseren Teil erwählt zu haben, als der Cellomeister Herr Julius Klengel und Herr Fritz von Bose mit der herrlichen Sonate von Beethoven (A-dur, Op. 69) das Konzert eröffneten und uns auf einmal in jene schöne abstrakte Welt hineinversetzten, wo es kein Thermometer giebt. Nach ihrer vollendeten Leistung ernteten die Künstler selbstverständlich reichen Beifall. Ihnen folgte der bekannte und geschätzte Liedersänger Gustav Borchers. Er sang „Ganymed" von Schubert, „Du bist wie eine Blume" von Liszt und Griegs „Im Kahne", das letztere in geradezu unübertrefflicher Weise. G. Borchers ist nicht umsonst als einer der besten Grieg-Interpreten bekannt. Das Publikum belohnte seinen pikanten geistreichen Vortrag mit lebhaftem Beifall. Frl. Strauss-Kurzwelly erfreute durch den Vortrag von Schumanns „In der Fremde", „Nun die Schatten dunkeln" von Franz und „Im Lenz" von G. Borchers. Obgleich die Sängerin das letztgenannte schöne Lied zur vollen Geltung brachte, lagen doch die beiden ersteren ihrer Künstler-Individualität bedeutend näher. Ihre glockenreine Sopranstimme hat einen wehmütig-leidenschaftslosen, man könnte sagen „überirdischen" Klang und kommt in ernsteren Liedern zu ihrem schönsten Recht. Die beliebte Sängerin wurde lebhaft applaudiert und hervorgerufen. Herr Fritz v. Bose eroberte sich nach längerer Abwesenheit wiederum im Fluge sein Leipziger Publikum durch den technisch überlegenen, gediegenen Vortrag von Paderewskys Thème varié, Op. 16. Der dänische Tenorist, Herr Christian Torsleff, sang, begleitet von seiner 13jährigen Tochter, Griegs wunderschöne, hier selten gesungene „Ausfahrt" und Schumanns „Frühlingsnacht", sowie die Romanze aus „Aida" mit gutem Gelingen und Beifall.

Die von Dr. Julius Klengel gespielten Soli, Berceuse von Godard und Tarantella von Piatti, wurden in der denkbar überlegensten Weise vorgetragen und der geniale Künstler mit Beifall überschüttet. Eine interessante Novität bot das Programm in Ludwig Neuhoffs, von Frl. Strauss-Kurzwelly und Herrn G. Borchers gesungenen drei Duetten, „Das ist wohl eine alte Lehr'", „Auf dem Eise" und „Der Friedensbote". Harmonisch interessant und stimmungsvoll machten die ganz verschiedenartigen Lieder eine sehr gute Wirkung und erweckten lebhaftes Interesse.

Leider waren die Texte nicht gedruckt, was bei Novitäten als ein grosser Übelstand zu betrachten ist. Die Sänger und der Komponist wurden hervorgerufen.

Den Schluss des interessanten Programms bildeten die vierhändigen, sehr pikanten und rhythmisch originellen „Slovakischen Tänze" von Stephan Krehl, von Herrn v. Bose und Herrn Wünsche fein und distinkt vorgetragen. B. Holm

„Dubrowsky."

Oper in 4 Akten und 5 Bildern von Eduard Napravnik. Text von Modest Tschaikowsky. Deutsche Übersetzung von Philipp Bock. Erstaufführung am Leipziger Stadttheater Sonnabend, den 29. Mai 1897. Besprochen von Robert West.

Seit Rezniceks „Donna Diana" und Goldmarks „Heimchen am Herd" hat sich keine Opernnovität an unserer Bühne einer so günstigen Aufnahme zu erfreuen gehabt, wie jüngst das bereits in Petersburg und Prag mit grossem Erfolg in Scene gegangene Werk des russischen Komponisten Eduard Napravnik, die vieraktige Oper „Dubrowsky". Die Novität hat trotz der ins Auge fallenden Schwächen des Textbuches bei uns einen schönen Erfolg gehabt, und das will viel sagen. Der in Russland lebende, bereits ziemlich bejahrte, in Deutschland wenig bekannte Komponist hat mit seiner Oper mit einem

Schlage den Beweis erbracht, dass es ein ebenso gediegener, wie feinsinniger Musiker, ein ausgezeichneter Kontrapunktiker, ein geschickter Instrumentator sei, der, im wesentlichen auf dem Boden der klassischen Oper fussend, es dennoch nicht unterlassen hat, auf den Ruf der Zeit zu horchen, sie zu verstehen und mit ihr Schritt zu halten. Die wertvollsten Eigenschaften des neuen Werkes sind die gesund und natürlich in ihm quellende Empfindung und der reiche Born seiner Melodien, minder Gelungenes, musikalische Breiten, älteren Meistern (Gounod, Smetanas „Verkaufter Braut“ etc.) An- und Nachempfundenes nimmt man dagegen gerne in Kauf. Rühmenswert vor allem gegenüber den Bestrebungen unserer modernen Tendenz erachte ich die Rückkehr zur Form der alten Oper, gerade in der stattlichen Reihe stimmungsreicher in sich abgeschlossener Einzelnummern (Ouverture, Interludien, Duette, Terzette, Romanzen etc., beruht der Hauptvorzug der Novität. Die Gelegenheit zu realistischen Tonmalereien bei dramatisch bewegten Höhepunkten der Handlung lässt sich Nápravník keineswegs entgehen.

Leider steht, wie schon eingangs erwähnt, das von Modest Tschaikowsky nach einer Puschkinschen Erzählung verfasste, von Philipp Bock verdeutschte Libretto auf einer wesentlich tieferen Stufe, wie die Musik. Die Handlung ist vielfach unklar und verworren überreich an Unwahrscheinlichkeiten und Übertreibungen, die das russische milieu der zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts sich abspielenden Vorgänge nicht immer rechtfertigt. Die Motive, welche der Handlung zu Grunde liegen, sind zudem recht verbrauchte und abgedroschene. Ein ambitiöser, hartherziger Vater, der seine Tochter wider ihren Willen an einen Fürsten verheiraten möchte, nachdem er seinen Gutsnachbar Dubrowsky, dessen Sohn Wladimir die schöne Mascha liebt, durch einen bübischen Prozess von Haus und Hof in den Tod gejagt. Ein lustiges Qui pro quo, durch welches sich der junge Dubrowsky als Gesangslehrer Eingang in das Vaterhaus der schönen Mascha zu schaffen weiss, das aber mit der Entdeckung des Liebesverhältnisses und dem Tode der beiden Liebenden sein jähes tragisches Ende findet.

Die Aufnahme des Werkes war eine sehr herzliche. Der wirkungsvolle erste Aktschluss brachte einen viermaligen Hervorruf, während sich der Vorhang am Ende der Oper siebenmal heben musste. Mit der heldenmütigen Jungfrau Mascha schuf Frl. Doenges eine bedeutsame, in Spiel, wie in Gesang, fein abgetönte Leistung. Eine seiner besten Leistungen bot unser neuer Tenor Herr Mörs mit dem Wladimir Dubrowsky, hervorragend klangschön war sein Vortrag der Romanze. Den Vater Dubrowsky verkörperte Herr Schelper in vornehmer Weise, während Herr Schütz dem grausamen General Trojekuroff, Maschas Vater, die nötige Schärfe und Wildheit des Ausdruckes lieh. In Herrn Marions lustigen Franzosen Desforges kam der Humor zu seinem Recht, während Herr Immelmann sich mit dem etwas ledernen Fürsten Werejsky zur Zufriedenheit abfand. Das Orchester unter Kapellmeister Panzner, wie die oft erprobte Regie Goldbergs bewährten sich vortrefflich.

Ein Brief über Francesco Tamagno.*)

Von George Armin.

Verehrtester Freund!

Soll ich Ihnen in aller Kürze ein Urteil liefern, wie der italienische Tenor Tamagno hier in Leipzig gesungen, welch grossen Beifall er sich errungen und welch noch grösseres Honorar er bekommen? Nicht doch. Solche Dinge verkünden die losen Zungen unserer Musikreporter!

*) Aus der Zeitschrift „Der Kunstgesang“. Herausgeber L. Schultze-Strelitz in Hamburg. Da unser geschätzter Mitarbeiter bereits von der genannten Hamburger Musikzeitschrift beauftragt worden war, über das Leipziger Tamagno-Gastspiel zu referieren, beschränken wir uns an dieser Stelle auf einen Abdruck des betreffenden Artikels, dessen Inhalt wir uns im wesentlichen anschliessen. Die Red.

Wenn der alte Nehrlich noch am Leben wäre, so hätte ich ihn aufgefordert, mit mir einmal die hiesige Ausstellung – die sächsisch thüringische Ausstellung – zu besuchen. Wir wären dann an einem schwülen Abend in die „Osteria" gewandert und hätten uns dort königlich amüsiert. In diesem Zelte nämlich sitzt in einer Ecke zusammengepfercht eine italienische Sängergesellschaft — gedankenlos, lärmend, lustig und singend. Während noch die italienische Kellnerin, die in Leipzig geboren und sehr gut deutsch spricht, Wein serviert und Studenten mit Dirnen, alte sentimentale Philister, neugieriges Volk die Bude mit Tabakrauch und Alkoholgeruch erfüllen, erheben sich die Männer und singen ein freches Lied, als ob sie dem Herrgott eine Nase drehen wollten. An ihrer Seite stehen Frauen, das Tamburino schlagend, lüsterne Blicke unter die Menge sendend, Blicke, die in dem Herzen eines keuschen deutschen Jünglings auf Augenblicke dunkle Triebe erregen könnten. Wie das lärmt und sich toll gebärdet, wie diese schlanken Leiber der Frauen sich tanzend keck bewegen! Und dazu das Singen! Jetzt tritt gar ein Tenor hervor, die Zither spielend, reisst er den Mund auf und — was hört man? Schmetternd, hell und fest, ohne jedes Zagen schreit der Bursche seine Töne heraus — die Melodie ist arg trivial, das „verehrte" Publikum singt mit, alles schreit, tobt, küsst, stösst sich ans Knie — und der „italiano" ist der Held des Tages. Der alte Nehrlich, dieser Heilige im Reiche der Gesangeskunst, hätte bei dem Verfolgen dieses Zigeunertreibens dann vielleicht gesagt: „Siehst Du, Bruder, das ist die Sünde der Welt, der blöde Materialismus im Leben. Dieses Volk hat Gott eigentlich dazu bestimmt, dass es immer singen soll, da es aber den Sinn des Lebens nicht verstanden und glaubt, dass dieses Leben nur in Essen, Trinken, Erzeugen und Stehlen beruht, ist es dem leidigen Teufel verfallen. Lausche nur diesen Tönen, und Du wirst erkennen, dass ihr „Gesang" eine Schelle ist, die lärmt, lärmt, nichts weiter als lärmt. So wird es jedem ergehen, d. h. jeder wird so singen, bis er den Sinn des Lebens erfasst."

Der alte Nehrlich ist längst gestorben, seine unsterblichen Werke sind vergriffen. Wer kennt ihn eigentlich, diesen grossen Unbekannten? Aber wo bin ich hingeraten, verehrtester Freund! Ich hatte Ihnen ja versprochen, das grosse Ereignis zu schildern, das schon seit langem jeden Tag im Morgenblatte und an der Anschlagssäule von der Theaterdirektion verkündet war. So will ich schnell meiner Pflicht mich entledigen und Ihnen mein Herz ausschütten. Es ist zwar nicht sehr voll, dieses Herz, doch desto mehr ist es das der anderen.

Wer will es leugnen, dass wir trotz aller Gebrechlichkeiten des Körpers und trotz aller socialen Höhen uns doch in einem gesegneten Kulturstaate befinden? Uns steht zu unserer geistigen Entwickelung der ganze grosse Reichtum unserer Litteratur und Musik zu Verfügung. Es wird in unzähligen Vorträgen uns das einsam ragende Denkmal Nietzsches enthüllt, die Bedeutung Schopenhauers erklärt, R. Wagners kulturelle Bedeutung gekennzeichnet, das Christentum Tolstois erläutert — kurz, wir können uns bilden, wenn wir wollen und wie wir wollen. So ausgerüstet mit erklecklichem Wissen, mit dem Drange, für neue Ideale und eine bessere Zukunft zu streben, muss man gewahr werden, dass unser Publikum sich in wenig von dem früheren unterscheidet. Die blöde Zufallsgeschichte eines „Troubadour" spukt immer noch mit Erfolg auf unseren Bühnen. Und wenn nun gar der Held dieses Machwerkes italienisch singt und fast niemand ihn versteht, da schreit man Bravo, macht einen entsetzlichen Lärm — und geniesst. Ich behaupte, dass derjenige Sänger, welchem eine Wahl seiner Rollen zusteht, weder geläuterten Geschmack noch Bildung besitzt, wenn er längst abgelebte Puppenfiguren zu einem wirklichen Leben erwecken will. Francesco Tamagno hatte die Wahl und er führte uns Manrico, den Troubadour vor. Ein Pariser Kritiker schrieb uns in seinem entschuldbaren Enthusiasmus, dass uns bei dem Gesange Tamagnos überhaupt erst der eigentliche Verdistil verständlich würde. Aber Verdis Stil kennen zu lernen, dazu braucht man — wie zu jeder Repräsentation eines Stils — Künstler. Ausserdem muss diese Eigenart sich in einem künstlerischen Gewande bewegen, sodass wir immer das Einheitliche in der Weltkunst erblicken können. Der Stil nun im Troubadour existiert nur in wenigen Stellen, in den meisten Scenen und Arien tritt eine Musikform uns entgegen, die mit Kunst gar nichts zu thun hat und nur auf den äusserlichen gesanglichen Effekt ausgeht.

Der „Troubadour" ist dramatisch wie musikalisch ein rohes, mit schreienden Farben verziertes Indianerbüchlein. In dieser Oper einen Künstler als Darsteller und Sänger zu beurteilen, ist unmöglich. Aber das war an diesem Tage auch nicht der Zweck des Erscheinens. Was man so sehnsüchtig und mit Unruhe erwartete, war, den Stimmheros kennen zu lernen, für den die Welt nichts als ein Triumphweg bislang gewesen. Es ist an sich leicht begreiflich, dass das Volk keine Ausgaben scheut, einen aussergewöhnlichen Tenor einmal zu hören. Unser gegenwärtiger Mangel an geschulten oder aussergewöhnlich begabten Tenorsängern macht das Verlangen in uns wach, doch einmal zu wissen, was denn eigentlich eine Menschenbrust zu leisten vermag. –

Eine stille Nacht umgiebt uns. Graf Luna hat das süsse Begehren, seine Geliebte zu sehen, und steht eben im Begriff, keck in das Gemach einzudringen, als plötzlich er eine Harfe in leisen Molltönen erklingen hört: der Troubadour bringt derselben Geliebten ein Ständchen. Die Musik ist hier der Situation gut angepasst, es herrscht Stimmung in diesem Bilde. Da fährt es wie ein brünstiger Schrei der Natur dazwischen.

Tamagno lacht über das von Verdi hier so unbedingt notwendige verlangte „mezza voce" und beweist sogleich mit diesen ersten Worten und mit seinem hohen b, dass er noch Stimme hat. Kaum war die letzte Note in die Luft trompetet, da erhob sich ein mächtiger Beifall – sturmartig, aber in diesem Sturme blieb das Zischen eines anderen Teils nicht aus. Noch einmal in der Stretta „Lodern zum Himmel seh' ich usw." erhob sich ein orkanartiger Ausbruch, indem hier das Publikum über ein gewaltig herausgeschmettertes hohes h so in Verzückung fiel, dass es nur durch die Wiederholung desselben Tones wieder zur Besinnung gelangen konnte. Im übrigen jedoch sah man dem tollen Treiben des Italieners mit gemischten Gefühlen zu, man wusste noch nicht bestimmt, inwieweit dieses Singen Singen und ob der teure Groschen nicht zu teuer war. Hinter mir sass ein junger Tenor – vielleicht ein discipulus im Reiche der Gesangskunst. „Er singt sehr nasal und offen", hauchte er kunstverständig seinem Nachbar in die Ohren, „wirklich phänomenal, kolossal. Schade, dass er ein bischen tremoliert, aber phänomenal doch." Während aber so der Kunstjünger schwärmte, empfand ich ein merkwürdiges Missbehagen, wie wenn Fliegensummen mich zu keinem vernünftigen Gedanken kommen lassen will. So hat man ein Ideal von Gesang in seiner Brust, so ringt man nach Wahrheit und Schönheit, so streitet man unter Hintansetzung aller materiellen Interessen. Und was ist das Ende vom Liede? Da tritt ein Tenor auf, liefert ein Gegenstück dieses Ideals und wird wie ein Wunder von der Menge bewiehert, von derselben Menge, die immer von Schönheit spricht, aber Schönheit liest und mit Schönheit so schön kokettiert.

Wenn ich an diesen Abend denke, verehrtester Freund, ist mir's noch immer, als ob alles ein böser Traum gewesen, in welchem ein Phantom mit hastigem Schreien mich zu erschrecken suchte. Nach diesem Abend zu urteilen, will die Welt nicht den schlichten Herzenston Mozarts, nicht die wundersame Plastik Wagnerscher Tonsprache, ja nicht einmal Verdis Kantilenenkunst – was die heutige Welt in ihrer Dekadence bezahlt, ist das betäubende und unerhörte Geschrei, nicht die sprudelnde, mühelos spielende Kunst, sondern den Affekt in seiner höchsten Blüte. Wie dieser Stimmbarbar dicht vor die Rampen trat, den Mund öffnete und nun den Gründlingen im Parterre frivol in die Ohren donnerte, nicht wie man singt, sondern wie gütig die unergründliche Natur seit 26 Jahren gehandelt! Neben rollenden, trillerartig tremolierenden robusten Brusttönen, die auf starke Lungen schliessen lassen, meist spitze Dingerchen von Tönen, die an die gestopfte Trompete in „Meistersingern" (Schluss der Nachtscene) erinnern. Von Schwellen, Portament, Stakkato, Piano – von Mühelosigkeit, also von einer Künstlerschaft, nicht die Rede. Dabei dieses Detonieren, dass man ganz schwach im Magen wurde! Ach bester Freund, die Menschen müssen derbe Nerven und miserable Ohren haben, dass sie solches oft gar nicht merken, und wenn sie es merken, es noch beschönigen und sagen, dass man ein grosser Künstler sein kann, ohne immer rein singen zu müssen.

Aber man könnte einwenden, dass alle Italiener so singen – und der Messbudentenor auf dem Ausstellungsplatze kann das bezeugen –, dass dieser „Gesang" eben ein Geschmack sei, d. h. sogenanntes Italienischsingen.

Dagegen darf man nicht erwidern, dass man über Geschmack nicht streiten darf. Ich behaupte mit Professor Friedrich Schmitt, dass es nur einen Vortrag giebt, dass der Violinspieler unter strengster Wahrung seiner Individualität in Rom oder Berlin nur einen Vortrag, d. h. eine Art des Reproduzierens eines Vieuxtempsschen Konzertes offenbaren darf, nämlich den Vortrag, den die Kunst, die geläuterte Natur verlangt. Wenn jemand geltend machen will, dass Paris, die Kunststätte der Welt, Tamagno mit kaum fassbarem Jubel begrüsst und in diesem Sänger das Höchste erblickt, was keine Kunst je zu erschaffen vermag, so besagt das garnichts, im Gegenteil, es beweist, dass die Pariser seit den Tagen Meyerbeers sich um keinen Deut geändert haben. Man vergesse nicht, dass Paris es ist, welches einen Meyerbeer vergötterte und einen Tannhäuser auspfiff, dasselbe Paris, das den verderblichen Modejournalen Stoff zur Entartung des menschlichen Leibes liefert. So kann es nur eine Art des Singens geben, gleichviel, ob sie von Italienern oder Engländern vorgeführt wird. Diese Art ist die Bildung des Schönen, d. h. die Bildung, welche dem Ursprunge unseres Daseins, der Natur, am nächsten kommt. Dem sinnlosen Materialismus eines Tamagnosingens muss der Spiritualismus seiner Vorfahren und jetzt lebender deutscher Sänger entgegengehalten werden. Wahrlich, es sollte sich ein namhafter deutscher Tenor entblöden, diesem flachen, allerdings hier mit beispielloser Energie geschrieenen Gesang nachzuahmen — kein Theater würde ihn zu fesseln suchen, nach drei Tagen pfiff man diesen Sänger von der Bühne — —

Doch was rede ich Ihnen da vor, bester Freund. Die Welt geht ruhig ihren Lauf, es lacht die Sonne, dieser Ball, der so viel Unsinn und Gemeinheit, so wenig Glück und Wahrheit seit Jahrtausenden gesehen, während ein dunkles Sehnen unser einsames Herz durchzieht und wir armen Thoren immer noch wähnen, dass die Erlösung zum Guten stündlich vor der Thüre steht. Nehmen Sie die besten Grüsse von Ihrem

Leipzig, im Mai 1897 **George Armin.**

Die Festvorstellungen im Königl. Theater zu Wiesbaden.

(Besprochen von Cäsar Hochstetter.)

Herr von Hülsen, der umsichtige Intendant unserer Kunststätte, hatte bei der Einrichtung der Festspiele in Deutschlands bedeutendstem Kurorte wohl zunächst den Gedanken, den Fremden eine „great attraction" zu bieten. Die Festspiele — welche in ihrem zweiten Jahrgange stehen — fanden in der zweiten Hälfte des Monats Mai statt, zu einer Zeit, in welcher hier das regste Leben und Treiben herrscht. Dass daher das Programm nach dem Goetheschen Satze eingerichtet werden musste: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen", kann man der Intendantur nicht verübeln. Unsere Festspiele sollen ja nicht mit „Bayreuth" oder einer „Tonkünstler-Versammlung" konkurrieren, im Gegenteil, sie nehmen den Anspruch des durchaus Apparten und Originellen für sich in Anspruch. Wir müssen anerkennen, dass sämtliche Vorstellungen vorzüglich vorbereitet, wundervoll dekorativ ausgestattet einen sehr bedeutenden Erfolg erzielten.

Zwei Schauspiele („Der Sommernachtstraum" von Shakespeare mit der Mendelssohnschen Musik und „Der Burggraf", historisches Schauspiel von Josef Lauff), zwei italienische Opern („Aida" und „Der Barbier von Sevilla") und zwei Musikdramen von Richard Wagner („Siegfried", „Tristan und Isolde") bildeten das grosse Anziehungskraft ausübende Programm. — Und welche Aufführung hat den Vogel abgeschossen? — „Der Barbier von Sevilla", der dreimal vor ausverkauftem Hause gegeben wurde.

Dieser Erfolg bedarf eines Kommentares. Die Aufführung selbst war unter Leitung des Dresdener Generalmusikdirektors Schuch mit Frl. Wedekind als Rosine, den Herren Buff-Giessen als Graf Almaviva, Paul Bulss als Figaro und Nebe (von Karlsruhe) als Bartholo eine solch pikante und einheitliche, dass die Intentionen Rossinis ohne Zweifel übertroffen waren. Den Erfolg verdankt die schönste der komischen Opern aber auch

dem Publikum, das seinem Enthusiasmus und seinen Gefühlen besonders dann die Zügel schiessen lässt, wenn es vom Komponisten nicht aus dem dolce far niente aufgerüttelt wird, wenn es nicht nötig ist, dem Komponisten besonderes Verständnis entgegenzubringen. Diese Kritik soll sich nicht auf den Barbier, sondern einzig und allein auf unser Publikum beziehen, das sich gegenüber dem Verdienste, welches sich unser Theater mit der Aufführung von „Tristan und Isolde" (Premiere) erwarb, bedeutend kühler verhielt.

Die zweite Oper, die ebenfalls eine sehr gute Aufführung erlebte, war Verdis „Aida" mit Frl. Hiedler von der Kgl. Oper in Berlin. Die Künstlerin entzückt zunächst mit der Plastik der Haltung und Bewegungen, die von Anmut übergossen sind. Ihre Stimme ist (mit einiger Ausnahme der höchsten Noten) sehr sympathisch und vortrefflich geschult.

Herr Kalisch (Köln) bewies hier als Rhadames, dass er sowohl Opern- als Wagnersänger ist. Er besitzt eine kräftige aber spröde Tenorstimme, singt mit warmem Gefühl und ist ein trefflicher Schauspieler. Als Amneris zeichnete sich Frl. Brodmann (Mitglied des hiesigen Theaters) in hervorragender Weise aus. Drei andere Kräfte unserer Oper, die Herren Müller, Ruffeni und Schwegler, vervollständigten das Ensemble bestens.

Die Hauptaufführungen waren für uns „Siegfried", unter Rebiceks umsichtiger Leitung, und „Tristan und Isolde" unter dem Zauberstabe Schuchs. Das Orchester war sowohl in beiden „Tristan"-Vorstellungen als auch in „Siegfried" vortrefflich, es steht weder hinter dem Leipziger noch dem Berliner Theaterorchester zurück.

Von den Sängern gebührt aller Ehrenpreis dem unübertrefflichen „Mime" des Herrn Julius Lieban (Berlin). Auch in unserem Herrn Kraus besitzen wir einen guten Wagnersänger, dem leider aber die Hauptsache fehlt: die Ausdauer oder Stimmkraft. Von den vielen Proben ermüdet, war es Herrn Kraus nicht möglich, seine anstrengende Rolle zu bewältigen. Im ersten Akte war er gut, im zweiten schon sehr müde, und im dritten konnte er nur noch markieren. Der Wanderer wurde von Herrn Müller sehr würdig gegeben, und der metamorphosierte Fafner kam durch den wuchtigen Bass Herrn Schweglers zu beabsichtigter Geltung. Vorzüglich und echt wagnerisch sang und spielte wieder Frau Reuss-Belce (Brünnhilde), von der die „Red. Künste" nicht mit Unrecht behaupten, dass sie manchen unserer Sänger und Sängerinnen als Vorbild für den Wagnerstil gelten könne. Das gilt namentlich für unsere „Tristan"-Aufführungen. Da konnte man deutlich klassifizieren: Herr und Frau Lehmann-Kalisch (Tristan und Isolde) und Herr Müller (Kurwenal) standen unter dem Zeichen der Bayreuther Schule, Fräul. Brodmann (Brangäne) und Schwegler (König Marke) standen in Spiel und Deklamation unter dem Zeichen südlicherer Gestirne, das da heisst „die Oper vor Richard Wagner". — Der Lorbeer der „Tristan"-Vorstellungen gebührt der vortrefflichen Frau Lilli Lehmann, die stets die gleiche kühne, schöne und wackere Isolde bleibt. Herr Kalisch war in der ersten „Tristan"-Aufführung besser bei Stimme als in der zweiten. Bedeutend gestaltete er beidemal die ergreifende Scene des dritten Aufzuges. — Schuch nahm das Vorspiel sehr breit, langsamer als wir es früher gehört, im zweiten Akt fanden wir dagegen ein etwas sehr beschleunigtes Tempo, der Umstand, der wohl mehr den Sängern als dem Kapellmeister zuzuschreiben ist.

Die Intendantur hatte sich die denkbar grösste Mühe gegeben und keine Kosten gescheut, den Festvorstellungen den Charakter von Mustervorstellungen zu verleihen; wir können behaupten, dass ihr dies zum grossen Teil gelungen ist. Die ersten Vorstellungen waren von Sr. Majestät dem Kaiser besucht, dem bei seinem Erscheinen und Verlassen des Theaters begeisterte Huldigungen dargebracht wurden.

Liszts Faust-Symphonie in Baden-Baden.

Im September dieses Jahres werden es genau 40 Jahre, dass Liszts Faust-Symphonie ihre erste Aufführung erlebte, es war bei den Septemberfesten in Weimar (Inauguration des Goethe Schiller-Denkmals. Und jetzt endlich nach 40 langen Jahren hat sie auch hier in unserer so musikalischen Bäderstadt ihren siegreichen Einzug gehalten.

Ja, es war ein echtes und rechtes Festkonzert, das im grossen Saale des Konversationshauses, am Vorabend von Richard Wagners Geburtstag, zum Besten des Pensionsfonds unseres Orchesters stattfand.

Franz Liszt gehört zu den ganz speciellen Lieblingen unseres Publikums, es war daher kein Wunder, dass der Saal bis auf den letzten Platz besetzt war. — Die Faust-Symphonie ist doch — die Dante-Symphonie vielleicht ausgenommen — das grösste und vollendetste unter den von Liszt geschaffenen Instrumentalkunstwerken, sie ist geradezu eine in der symphonischen Litteratur durch und durch ursprüngliche, eigentümliche, ja epochemachende Erscheinung. Sie ist wie jedes Kunstwerk eines Meisters, eine Urschöpfung, die nur mit sich selbst zu vergleichen ist.

Ihrem äusseren Bau nach zerfällt die Faust Symphonie in drei, eigentlich vier gesonderte Sätze, eine Einteilung, die sie also mit den grossen Symphonien der Mozart Beethoven Zeit gemein hat. Doch die innere Einrichtung dieser Sätze ist eine wesentlich verschiedene Reihenfolge der musikalischen Gedanken, die als Haupt-, Neben-, Mittel- und Seitenthemen in einer gewissen Ordnung erscheinen, wiederkehren und durchgeführt werden müssten. Die Themen sind hier Träger, Verkündiger eines bestimmten dichterischen Gedankens, ihre Verwendung, Reihenfolge und Wiederkehr folgt einzig nur dem Gange des poetischen Programmes, das tönend versinnlicht werden soll.

Der Haupttitel Faust-Symphonie giebt unserer Phantasie schon den übersichtlichen Anhaltspunkt, und wir werden gleich von vorneherein auf ein bestimmtes Terrain geleitet, innerhalb dessen sich unsere Vorstellungskraft zu orientieren hat. Diese Orientierung wird uns aber noch erleichtert, durch die Überschriften der einzelnen Sätze, oder besser gesagt „Charakterbilder“, wie sie der Komponist in präziser Kundgebung seiner Absichten nennt. Mit Hilfe der einfachen Bezeichnungen „Faust“, „Gretchen“ und „Mephisto“ werden wir unmittelbar vor den Rahmen hin versetzt, innerhalb dessen die Bilder zur Erscheinung gelangen sollen, wir sind nicht mehr im Zweifel über das, was wir zu hören bekommen, und unsere ganze Aufmerksamkeit ist eine konzentrierte, und befähigte, dem Inhalt in seinen mannigfaltigsten Kundgebungen zu folgen, und bis ins einzelste bewusste Vorstellungen zu empfangen.

Herr Kapellmeister Paul Hein hat es ausgezeichnet verstanden, die drei Charaktere der verschiedenen Sätze zum Ausdruck und vollen Verständnis des Publikums zu bringen. So überzeugend Klares kann nur der Dirigent hervorbringen, der die ganze Grösse der Lisztschen Musik erfasst und in sich aufgenommen hat. Herr Kapellmeister Hein ist eben nicht nur ein schaffender, sondern vor allem auch ein denkender Künstler. Das städtische Orchester hat sich unter Heins Direktion mit der Aufführung der Faust-Symphonie das Zeugnis höchster Reife ausgestellt.

Im ersten Satz kam so recht das Bild düsterer brütender Leidenschaft, der von Zweifel und Wissensdrang, von unauslöschlichem Sehnen und wildem Verlangen gefolterten Natur zum Ausdruck. Die fünf Hauptmotive waren auf das prägnanteste bezeichnet und kamen klar und leicht verständlich zur Geltung.

Im „Gretchen“ schwebte uns die Idee des „ewig Weiblichen“, zart Hingebungsvollen, unbewusst Sehnenden vor. In diesem Satze tritt uns Gretchen zum zweitenmal gedichtet entgegen.

Liszts „Gretchen“ atmet den Duft und Zauber einer unberührten Mädchenknospe wie wir kaum ein zweites Beispiel in der symphonischen Kunst besitzen.

In diesem Satze kamen die vorzüglichen Holzbläser, die unser Kurorchester besitzt, zu ganz besonderer Geltung. Man konnte nichts Reizenderes hören, als den süssen

Flötenklang mit der zweiten Violine, diese entzückende Tonmalerei, mit dem glücklichen: „Er liebt mich!" — — —

Diesen beiden Sätzen steht nun Mephisto als verneinendes Princip gegenüber, der alles leugnend, weder Zweifel noch Erkenntnis, weder Schuld noch Unschuld gelten lässt. Er verhöhnt Faust in seinem höheren Streben, und verachtet seine menschlichen Triebe, wie er nicht minder die reinen Gefühle Gretchens zur Fratze verzerrt, und ihres Falles spottet. Mephisto ist bei Liszt nicht der Schalk, wie Goethe ihn zeichnet. Man kann ihn auch keinen Charakter nennen — er ist ein Princip, das Princip des Bösen — aber deshalb ebenso konsequent und logisch, wie ein Charakter niemals sein würde.

Endlich im vierten Satze, ist das Ziel erreicht, Arpeggien aus Harfen- und Flötentönen gemischt ertönen, Gretchens Bild taucht noch einmal auf — wir nähern uns dem Allerheiligsten. Die Posaunen intonieren den Schlusschor, die Orgel fällt mit dem C-dur Akkord ein, und der Männerchor beginnt unisono den erhabenen Schlusschor des zweiten Teils von Goethes Faust „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis." — — — — Plötzlich nimmt der feierliche Gang der Harmonie eine Wendung nach der Tonart Gretchens (As dur) und der Solo Tenor beginnt „Das ewig Weibliche." — Nachdem nun Gretchen zum letztenmal erschienen ist und zwar als erlösendes Princip, fällt die Orgel mit vollem Orchester ein, Posaunen, Trompeten schwingen sich mächtig empor, alles jubelt in himmlischer Begeisterung. Dieser einfache klare Gegensatz zu dem gewagten wilden Mephistosatz, war von überwältigender Schönheit. Leider stand der Männerchor nicht auf gleicher Höhe mit dem Orchester. Die sehr schwierigen Einsätze kamen unrein, und nicht immer präzis. Auch Herr Gerhäuser aus Karlsruhe schien den Abend nicht so gut disponiert gewesen zu sein, wie wir es von ihm gewöhnt sind. Besonders liess seine Aussprache manches zu wünschen übrig. — Aber dies sind, wenn man das Riesenwerk in Betracht zieht, alles Kleinigkeiten, die nicht die geringste Bedeutung haben. In den 25 Jahren, in denen das Orchester nun unter städtischer Leitung steht, haben wir hier noch keine Aufführung erlebt, die der der Faust-Symphonie von Liszt gleichzustellen wäre. Luise Pohl.

Litterarischer Teil.

Die Alten und die Jungen.

(Zur Aufführung von „Oliver Cromwell", Schauspiel in 1 Akt von Rudolf von Gottschall und „Ein Königsidyll", Lustspiel in 3 Akten von Rudolf Lothar, beides inscenieri vom Oberregisseur Adler.) Von Max Henze.

(Schluss.)

Allen gegenteiligen Meinungen zum Trotz bin ich der Überzeugung, dass mit einem Schauspielpersonal, wie unser Stadttheater es jederzeit haben kann und zur Not gewiss auch heute schon hat, künstlerisch Vollendetes sich nicht allzu schwer erreichen lässt. Und weiter wird mir jeder wohl zustimmen, dass „Cromwell" und „Königsidyll", obwohl keine Meisterwerke, doch genug künstlerischen Ernst besitzen, um zu schönen Erfolgen zu kommen. Wenn diese dennoch ausbleiben, wenn die Schauspieler ihre Pflichten versäumen und die Stücke ihre Wirkung nur halb erreichen, — nur die Regie kann schuld daran sein. Wenn der „Cromwell" kalt lässt und das „Königsidyll" nur scenenweise wirkt, nur die Regie hat die Schuld. Das Schimpfen auf die Dichter, sofern es nur welche sind (und andere gehören nicht ins Theater), und das Raisonnieren über die Schauspieler, sofern sie nur etwas können (und andere gehören nicht auf die Bühne), wird sich die Theaterkritik endlich wohl abgewöhnen müssen. Und in unserem Falle sind doch weder

die Verfasser von „Cromwell" und „Königsidyll", noch auch nur einer von den Herrschaften, die in diesen Stücken mitwirkten, — Dilettanten. Aber auf die Regie wird die Kritik künftig ausschliesslich achten müssen, ob sie nicht sträflich ihre Pflichten versäumt.

Um über Regie schreiben zu können, muss man sie zunächst und vor allem erst bemerkt haben. Und von der Regie des Herrn **Adler** hat man bisher nur wenig bemerkt. Seine Schauspieler thun und lassen nur allzu oft, was sie wollen. Er hat sie nicht in seiner Gewalt. Sie sprechen zu laut oder zu leise, zu schnell oder zu langsam, ganz wie's ihnen beliebt. Sie kümmern sich nur wenig um den Sinn des Stückes und gehen auf eigene Faust los, ganz wie's ihnen beliebt. Und nur an Stellen, wo die Schauspieler selbst nichts zu thun haben oder selbst nichts zu thun wissen, kommt Herrn Adlers Regie aus den Koulissen hervor, um für sich allein dann zu glänzen.

Er glänzt in den Dekorationen, wenn auch die Scenerie im „Cromwell" grundfalsch war und im „Königsidyll" an einem Brunnen, der versiegt ist, das ganze Stück hindurch kaum zwei blitzblanke Eimer stehen werden.

Er glänzt in den Aktschlüssen, die er meist „umdichtet", wenn auch der Czardas (getanzt von Herrn Täger und Frau Frankl) ein Unsinn ist, den die Regie doch eher noch vertuschen sollte, anstatt ihn zu unterstreichen — denn woher kennt eine Prinzessin von Neapel anno 1476 den Czardas?!

Er glänzt in maschinellen und musikalischen Effekten, nur werden sie selten verständig vorbereitet und meistens unverständig abgebrochen.

Er glänzt in den Ensemble-Scenen, aber die nationale Begeisterung im „Königsidyll" erschien lahm und matt in der Wirkung, und der Furor, mit dem Ritter und Reisige stereotyp angestürmt kamen, gar zu gemacht in seiner allzu exakten Wildheit.

Er glänzt mit seinen Statisten, vergisst aber, sie nur aus der Richtung auftreten zu lassen, woher sie geholt werden, und regelmässig passiert ihm, dass der eine oder der andere oder alle zusammen ihm die Scene verderben, z. B. fiel die „Knüppel-Logik" des alten Janko dadurch ganz ins Wasser, kein Mensch hat gelacht.

Er glänzt in stimmungsvollen Introduktionen (Beginn des II. Aktes), verdirbt sich aber die Wirkung, indem er nicht konsequent bleibt und Herrn Hänseler sagt, er möchte als Tiber doch, wenn er sich heimlich vom Liebchen schleicht, notgedrungen Stiefel und klirrende Sporen ablegen.

Das sind so die Stellen, wo man Herrn Adlers glänzende Regie gerade noch bemerken konnte, wo aber überall bemerkte man von Regie überhaupt nichts?!

Herr Adler mag die besten Absichten haben, obwohl sein unnötiges „Glänzen" an den unnötigsten Stellen sehr dawider spricht. Auf keinen Fall aber vermag er seine Absichten gehörig und konsequent zum Ausdruck zu bringen, ihm fehlt die Gewalt über seine Leute, ihm fehlt das Verständnis für die Fähigkeiten, Tugenden und Untugenden seiner Leute.

Sonst könnte er Frl. **Dalldorf** nicht stets und überall nur die aufdringliche Possen-Soubrette markieren lassen, da er doch wissen müsste, dass man wohl in der Posse über die Soubrette selbst, im Schauspiel aber nur über das von ihr dargestellte Stück Leben lachen könne. Sonst würde er Herrn **Stephany** nicht immer wieder in pathetischen Rollen blamieren, für die er doch einmal absolut unbrauchbar ist. Sonst würde er Herrn **Otto** schon längst in Rollen „hinausschicken", die ihm wirklich liegen, und die komischen, die „Naturburschen", liegen ihm allein und einzig. Sonst würde er wissen, dass Frau **Frank** eine Künstlerin von achtungswertem Talent und herrlichen Mitteln ist, die aber notwendig Schritt für Schritt der Regie bedarf, wenn sie nicht stolpern soll. Sonst würde er den geradezu monströsen Effekt zu verhüten wissen, dass Herr **Täger** als blutjunger König, der eben erst heiratet — alle Fürsten und Prinzen heiraten blutjung — und der wie eben nur ein blutjunger König in seinen Trieben und Handlungen unsicher schwankt, wie Ungarns König nicht schwanken sollte, — dass Herr Täger als dieser notwendig blutjunge König wie ein bejahrter, gebräunter Rinaldo und derber sogar erscheint, wie sein Narr und Knecht. Sonst würde er Herrn **Hänseler** diesen Kontrast nicht noch durch allzu geschniegelte und geleckte Art und Kleidung verstärken lassen. Sonst würde er Herrn **Proft** auch wirklich als Juden und damit den Scherz mit der

Kellerthür auch wirklich zur Geltung kommen lassen, denn nicht nur in Polen, auch in Ungarn giebt es Juden, die Salomon heissen und Schenkwirte sind.

Sonst — aber der Raum wird mir zu knapp, sonst würde ich noch viel erzählen können, wie so manche andere komische Wirkung versagte, weil keine Regie da war, wie so manche andere Stelle psychologisch unverständlich blieb, weil die Regie versagte, wie so manche — aber genug!

Auch vom „Cromwell“ will ich nicht viel mehr sagen. Eines Cromwell Grösse herauszubringen, sie mit liebevollem Detail auszustatten, so dass sie menschlich und doch göttlich zugleich zu uns spricht, — das wird wohl kaum noch jemand von Herrn Adler verlangen. Nur so viel weiss ich noch von seiner Regie. Nach heisser Schlacht und langem Ritt lässt dieser Cromwell das mächtige Schwert nicht einen Augenblick aus der behandschuhten Linken und wandelt mit Schritten, wie wenn sein Körper von Eisen wäre, an etlichen Stühlen vorbei, ohne auch nur ein einzigesmal bloss den müden, erschöpften Gliedern ihr heiliges Recht zu geben und sich — ganz einfach gesagt — zu setzen. Armer gemarterter Cromwell!

Der einzelne Schauspieler arbeitet nach dem Buchstaben seiner Rolle, und dieser lässt viele Möglichkeiten zu, der Regisseur arbeitet aber nach dem Geiste des ganzen Stückes, und dieser lässt nur eine Möglichkeit, nur eine Auffassung zu, da aber ist es sein Amt, diese einzige und richtige kraft seiner Gewalt durchzusetzen wider alle die anderen.

Herr Grünberger, der ersetzt werden musste, mag diese Gewalt gehabt haben, ich weiss es nicht, — aber ihm fehlten die Fähigkeiten, das Talent, er war ein Handwerker und Routinier. Das ging dann nicht länger.

Herr Adler, der ihn ersetzen sollte, mag das Talent, die Fähigkeiten haben, ich bezweifle es nicht, aber ihm fehlt die Gewalt. Das geht dann überhaupt nicht. Ich fürchte, wir kommen aus dem Regen unter die Traufe.

Regie ist Regierung. „Eine Theaterdirektion“, sagt Laube, „ist eine vollständige Regierung, ist die Leitung eines Staates, der innere und äussere Politik mit sich bringt.“ Und weiter: „ich war lange, lange Zeit genötigt, immer mit allen Waffen gerüstet ins Theater zu gehen“. Und endlich: „charakteristisch dabei war, dass wir immer nur vom Inscenesetzen sprachen, als ob dies eins und alles wäre, während sich zahlreiche Direktoren gerade darum nicht kümmerten, und als ob die Regierung eines solch unruhigen Menschenhaufens, wie ein Theater enthält, eine Nebensache wäre.“

Darin eben bestand Laubes bisher unerreichtes Verdienst, beides, das „Inscenesetzen“ und die „Regierung“ gleich meisterlich verstanden zu haben. Er besass nicht nur den Geist, er wusste mit ihm auch die Körper zu beleben.

Vielleicht aber hat man auch heute noch in Leipzig kein Bedürfnis nach geistigem Reiz und begnügt sich wie in Gottschalls jungen Jahren auch heute noch immer nur mit geistloser Oberflächlichkeit und simplem Amüsement. Für die genügt allerdings die alte gute Regiepraxis sogar von dazumal, die einfach und klar lautete:

„Du kommst von rechts,
Du kommst von links,
Ich komme durch die Mitte,
Das giebt ein schönes Bild.“

Vielleicht braucht Leipzig dann wirklich keinen anderen, besseren Regisseur, da es einen hat, den es unter solchen Umständen überreichlich verdient.

Zweierlei Vögel.

Der Winter hatte das Feld geräumt, der Frühling dominierte

> Die Fenster auf, die Herzen auf!
> Geschwinde, geschwinde!

Es war ein Frühling wie jeder andere, ein ganz gewöhnlicher Dutzendfrühling, ohne besondere Merkmale Wald und Flur wurden auch diesmal grün, und auch kein einziger Baum ward blau, und die Singvögel sangen, wie sie immer gesungen, bel canto und nicht recitando.

Anderen schien das Auge des Tages wärmer und schöner denn je, mir erschien die Frühlingssonne kalt und schwarz umflort. Fast unglaublich für einen lyrischen Dichter, und wenn es auch nur ein Subalterndichter ist, aber im Grunde nur ganz natürlich, der Mensch ist das Mass aller Dinge, und mir mangelte damals der Geistesfrühling, der nötig zum Verständnis des Frühlings um uns.

Mich plagte ein nervöser Kopfschmerz, der mich unfähig machte zur Arbeit. Planlos schaute ich zum offenen Fenster hinaus. An meinem rosigen vis-à-vis vorbei schweifte mein Blick nach dem First des Nachbarhauses ich täuschte mich nicht, ich sah die erste Schwalbe.

> „Die Schwalbe, die Schwalbe,
> Die weiss ist am Bauche,
> Die schwarz ist am Rücken,
> Ist da mit dem Frühling,
> Ist da mit dem Lenz."

So kehrt denn alles wieder, mein Frohsinn, warum nicht auch du?

Erinnere dich, Vater ein paar Wochen nur sind es, da schriebst du „Zum Frühjahr besuche ich dich." Vater, dies erste Mal täuschtest du mich, Frühjahr ist da, du aber bist nicht da und wirst auch nicht kommen die Erde hält dich —

Auf meinem Esstisch lagen zwei Schwarzbrotschnitten, mit Gänsefett bestrichen. Ich holte dieselben ans Fensterbrett, mochte aber nichts geniessen. Meine vis-à-vis Geliebte hatte mittlerweile ihr Blumenfenster geöffnet und kämmte ihr volles Kastanienhaar, das Haupt in den Achseln wiegend. Das Auge auf dies Schauspiel gerichtet, zerkleinerte ich das Brot und warf die Brocken hinab auf die Strasse, nicht nur für die Schwalben, für alle Vögel — ohne Ansehn der Person. Ich war bereits bei der zweiten Schnitte angelangt, als ich zufällig den Blick nach unten senkte. Was aber musste ich sehen? Zwei kleine, barfüssige Menschenkinder, Knabe und Mädchen, mit blassen Gesichtern, nach den Brosamen haschend und sie schnellstens im Munde verschwinden lassend, sprangen da unten hin und her „O ihr armen, seltsamen Vögel, ihr waret nicht gemeint," dacht' ich bei diesem Anblick, schmerzlich berührt, und trat beschämt in die Stube zurück. Auch meine Nachbarin mit den grossen „Cis moll-Augen" war auf die Scene aufmerksam geworden sie lachte belustigt hell auf

Mich fröstelte bei diesem Frühling in Wahrheit war das ja doch nur ein grün überstrichener Winter Ich liess die zweite Schnitte, so wie sie war, auf das Pflaster fallen und machte hastig die Fenster zu.

Dr. Leopold Wulff.

Berliner in Leipzig.

Zum Gastspiel des „Berliner Theaters". Von Max Henze

Als der grosse Schauspieler Barnay klugrechnend wie immer bemerkte, dass sein Ma- nun endlich gerüttelt voll sei und nichts mehr zu finden, das seinen Ruhm ihm Berlin noch vergrössern könnte, wurde er, nach gerade sieben fetten Jahren, plötzl direktionsmüde, und Aloys Prasch, der vornehme Intendant aus Mannheim, so hiess sollte nach einem kurzen und hässlichen Zwischenspiel ihn endlich vom „Berliner Theate erlösen. Neben seiner unzweifelhaften Vornehmheit wusste man über ihn in Berlin s höchstens noch zu erzählen, dass er ein Meister der Regie, ein Muster spartanisch Zucht und Mannheimer Intendant sei. Das klang alles sehr schön. Nur eines verstimmt Dieser vielleicht allzu noble Intendant wurde miteins der einzige Berliner Direktor, d kein Jude war, und, was noch schlimmer, dieser „echte deutsche Mann" sollte offenkun sogar erklärt haben, keinen Juden an seinem Theater zu dulden. Mochte auch nicht Wort an dem Klatsch nun wahr sein, die Presse, die ausnahmslos fast jüdische, sah dar nur noch einen Grund mehr, dem Unternehmen dieses seltsamen Intendanten nicht gera gewogen zu sein.

Das wurde ihr nicht einmal so schwer gemacht. Die grosse Konkurrenz und no mehr vielleicht die spezifische Art des grossen Schauspielers Barnay hatte dem „Berlin Theater" von vornherein eine Richtung gegeben, welche dies Institut gerade zum Thea des Berliner „Provinz" Publikums degradierte, im Gegensatz zum „Hauptstadt" Publikun das nur im Deutschen, im Lessing- und sogar im Residenztheater sich wirklich heimis fühlte. Mit dieser Thatsache, die nicht schön aber notwendig war, hatte der neue Int dant gewiss in erster Reihe zu rechnen, wollte er sich die alten Abonnenten und lieben Stammgäste die der grosse Schauspieler Barnay mit Eifer in seine Bude gelock erhalten. Aber ebenso, das war klar, musste er sich damit in den Augen der Pre zugleich und von vornherein jeder auch nur halbwegs ernst zu nehmenden litterarisch Position begeben. Wer ständig und einzig nur den trivialen Instinkten des allzu rese vierten bis oben hin zugeknöpften Berliner „Provinz" Publikums schmeicheln will, verma zu ernster litterarischer Arbeit Gelegenheit nicht zu finden.

Vielleicht mochte der neue Intendant von vornherein für „litterarische Thaten" a kein besonderes Verständnis haben. Er ist Intendant und in einer Zeit gross geword da man nicht gern von „dergleichen" sprach, weil es „dergleichen" damals einfach n gab. Er ist ein Kind jener Zeit, da die Rollen dem Direktor ebenso wie dem Sch spieler alles galten. ob aus diesen auch zweifellos sichere Wirkungen und virtuo Effekte für seine „Leute" zu holen sind, das war und ist Aloys Prasch's sehr einfac Dramaturgie. Sie stimmt genau und rührend zu seinem Publikum, das ohne jede küns lerische Sehnsucht im Theater einzig ganz äusserliche, unterhaltsame und ungefährl Erschütterungen von den Schauspielern verlangt.

Nur zu bald war das auch in Berlin mit Aloys Prasch so. Nach kaum einem Ja schon liess er seinen tüchtigen Dramaturgen, den Dr. W. A. Meyer, dem Hoftheate in Dresden, an seine Stelle aber setzte Prasch jetzt ein Lesekomitée, bestehend seiner Person, zwei abgedienten, in Berlin alt gewordenen, aber jeder Fühlung mit d Zeit entbehrenden Schauspielern und seinen vier Regisseuren, die, wohlgemerkt, zugleich in Haupt- und Paraderollen thätig sind. Durch solches Siebenmänner-Syst dramaturgisch beraten', glaubte der Intendant ganz sicher nur diejenigen Novitäten erhalten, die wirken und Effekte erzielen mussten, die aber auszuwählen nur die d berufen schienen, welche auf „Hauptrollen" am besten wohl sich verstehen und wisse was an Effekten, Wirkungen und „schönen Scenen" mit jeder Rolle zu erreichen und erzielen sei.

Das merkte die Presse auch allzubald, und rücksichtslos wie nur ein Berliner, li sie sich keine Gelegenheit entgehen, dem seltsamen Intendanten die Überlegenheit andern jüdisch geleiteten Theater unter die Nase zu halten. Nicht ganz mit Unrec

wohl. Diese anderen Direktoren hatten — mochte sie nun mehr das Geschäft oder der litterarische Ehrgeiz dahin gebracht haben — sie hatten vor allem einen sicheren Instinkt für das jedesmal spezifisch Moderne, für das Recht, „das mit uns geboren ist", und mit echt jüdischem Raffinement der Details suchten sie nun gerade diesem vor allem siegreiche Geltung zu schaffen. Das ist als ihr Verdienst unbestreitbar, und ebenso unbestreitbar wird es wohl sein, dass wir auf der Bühne noch lange den modernen Geist nicht zu verspüren hätten, sässen an der Spitze der Berliner Theater nur Intendanten wie Aloys Prasch.

Denn, seien wir doch ehrlich, die Litteratur kann von einer Dramaturgie, für die der Schauspieler alles ist, heute keinen Vorteil mehr haben. Solcher Dramaturgie fehlt die dichterische Psyche, sie ist eine seelenlose Kunst. Die Schauspieler, die sie hat, für die sie einzig zu sprechen ist, glänzen am liebsten in ausgetretenen Gleisen. Experimenten, die bisher Unversuchtes mehr ahnend und tastend, als wirklich vollendet und ausgeführt kühn sich zum Ziele setzen, gehen sie scheu und ohne Verständnis, ja spöttisch verachtend sogar aus dem Wege. Sie wollen einfach nichts riskieren. Und nur an solche beste Neuerungen, bei denen nichts mehr zu riskieren ist, weil ihre „Wirkung" über allem Zweifel steht (Nora), wagen sie sich schliesslich doch noch heran. Aber nur ein einziges Mal hintereinander. Lieber sind ihnen die besten Sachen aus alter Zeit, welche die Litteraturgeschichte schon heilig gesprochen oder deren Aufführung vor 20 Jahren vielleicht ein Verdienst war, aus diesen, weil ihre Art bekannt und sie jeder Diskussion bereits enthoben sind, können sie selbst um so mehr heraustreten (Pfarrer von Kirchfeld), darum gelten in ihren Augen nur die als die wahrhaft grossen Dichter der heutigen Zeit, die solche Art epigonenhaft wiederkäuend am besten abzuklatschen vermögen (Wilbrandt und Wildenbruch). Am liebsten aber sind ihnen schliesslich doch diejenigen Sachen und Sächelchen, die, ob alt oder neu, an sich wenig wert und seelenlos sind, gewöhnlichste Handwerkerware, die erst durch dasjenige an Individualität, was der einzelne Schauspieler in sie hineinzulegen vermag, selbst individuelle Färbung, Kraft und Leben erhalten (Kinder der Bühne). (Fortsetzung folgt.)

Bücherbesprechungen.

Universitas litterarum, ein Festspiel von F. E. Köhler Haussen. Leipzig, Walther Fiedler. Festspiele und dramatische Gelegenheitsstücke zu schreiben ist nicht leicht, weil erstens der Arbeit ein allgemeineres Interesse nicht entgegengebracht wird und weil zweitens der Dichter über seinem gelegenheitlichen Zweck die Hauptertordernisse einer Bühnenarbeit vergisst oder auch sie zum Ausdruck zu bringen, unvermögend ist, und langweilig wird. Wir haben das in jüngster Zeit bei einer grossen Gelegenheitssache in der Hauptstadt des Deutschen Reiches (und später in einigen anderen Städten) erlebt. — Köhler Haussen hat es ausgezeichnet verstanden, sein der Universität Leipzig zur Einweihung des neuen Hauses gewidmetes Festspiel so zu gestalten, dass es ein allgemeineres Interesse beanspruchen kann und dass es auch absolut nicht langweilig wird. Der Dichter hat einfach das speciell Gelegenheitliche gesondert von der eigentlichen Handlung und so zwei parallel laufende dramatische Gedichte geschaffen. Den Hauptbestandteil des Festspiels möchte ich die drei Zwischenspiele nennen, deren jedes einen reizenden, völlig selbständigen Einakter bildet. Hauptpersonen dieser Einakter sind der junge Lessing (1748), der junge Goethe (1767) und Theodor Körner (1813) nach dem Überfall bei Kitzen. Der erste Akt beginnt sachgemäss mit der Gründung der Universität Leipzig (1409). Es folgt der erste Prolog, gesprochen vom Studenten, Rektor und Pedell. Letzterer bleibt schliesslich allein und giebt mit den Worten

„Nun soll nach trocknen Abstraktionen
Ein Bild des Lebens eure Langmut lohnen;
Wie endlich Tugend der Erkenntnis Ziel,
Zeig' euch das Stück, beginnt das Spiel."

Das Bindeglied zum Folgenden. Und so wie hier werden auch die anderen zwei Zwischenspiele durch einen vermittelnden Prolog geschickt eingeleitet. — Der zweite Akt

schliesst nun die Apotheose in sich, vereinigt noch einmal alle Personen des gesamten Festspiels und gipfelt in einer Huldigung für den König. Wie gesagt, das Ganze macht schon bei der Lektüre, nicht zum wenigsten durch seine flotte, gewandte, teils gebundene, teils ungebundene Sprache einen guten Eindruck und wird bei der Darstellung durch berufene Künstler seines Erfolges sicher sein. — Bemerken möchte ich noch, dass der Autor, vielleicht unbewusst, durch eins die Bühnenwirkung seines Festspiels schier gesichert hat: er hat den Darstellern „Rollen“ geschrieben, er hat ihnen interessante Aufgaben gestellt, denn welcher Künstler ginge nicht mit Lust und Liebe an die Verkörperung eines Lessing, Goethe und Körner? Im übrigen haben aber auch die Sprecher, wie der Rektor, der Student, der Kritiker, der Dichter so hübsche Worte zu sagen, dass auch hier bei der Aufführung auf ein verständiges „Sprechen“ und nicht auf das bekannte, dilettantische „Deklamieren“ zu rechnen ist.

Ein Wort, das der Dichter seinen Dichter sagen lässt zum Beschluss

„Ja, wo die Anmut fehlt,
Fehlt auch die Grösse,
Das Furchtbare wird schrecklich ohne Schönheit,
Das Tägliche wird ohne Anmut klein.
Und kann der Künstler seine Normen nicht
Wie der belesene Kritiker
In Worten nennen,
So hält er doch die Grenzen ein,
Die Weltenalter lang
Die Kunst umschlossen.
Und der nur, der ist frei,
Der selbst zum edlen Zweck
Sich Fesseln auferlegt,
Der hat die Kunst.“

Johannes Cotta.

Von der

Sächsisch-Thüringischen Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897.

Der Ratsburgkeller im alten Messviertel.

Es ist heute schwer, über Etablissements zu schreiben, die sich mit der Verpflegung des menschlichen Körpers befassen und dazu gehören in erster Linie die Restaurants, denn Tag für Tag sind die Zeitungen gefüllt mit volltönenden Reklamen derjenigen Lokale, die klingendes Geld für die Aufführung in dem Inseratenteile der betr. Zeitung bei der Expedition hinterlegt haben. Dass hochanständige Zeitungen diesen Unfug mitmachen, ist bedauerlich, jedoch spricht es für die Thatsache, dass ohne Reklame heute Niemand mehr der Konkurrenz sich erwehren kann und dass die Presse nicht nur die sogenannte siebente Grossmacht ist, sondern ein Faktor, mit dem ständig jeder Geschäftsmann zu rechnen hat.

Die Ausstellungsleitung hat es verstanden, sich die Dienste der Presse zu sichern, um das Gelingen des Unternehmens zu gutem Ende zu führen. Aber auch die Herren Aussteller und namentlich die Herren Ausstellungswirte wissen von sich Rede zu machen, indem die letzteren durch Abgabe guter wohlbekömmlicher Biere und ausgezeichneter Speisen das die Ausstellung besuchende Publikum zum Verbleiben im Lokal zu fesseln suchen.

Schon in einer früheren Nummer haben wir erwähnt, dass bezüglich der Ausstattung des Lokals „Auerbachs Keller“ den Vogel abgeschossen hat. Aber würdig schliesst sich ihm der „Ratsburgkeller“ an, dessen Bogengewölbe uns vergessen lassen, dass wir uns auf einer Ausstellung befinden. Die äussere und innere Bauart des Gebäudes erinnert uns an das geliebte und beliebte Alt-Leipzig, die Hauptsache dabei ist und bleibt aber die Verabreichung eines bayrischen Stoffes, — das Frankenbräu aus Bamberg — von dem Bismarck gesagt haben soll, man könne davon nie genug geniessen. In früher Morgenstunde, heisser Mittagszeit und schwülen Abenden sind die Lokalitäten des „Ratsburgkeller“ zum Besuch zu empfehlen und wenn die Ausstellungsleitung sich des „Alten Messviertels“ noch etwas mehr als bisher annehmen würde, so würden wir in der nächsten Zeit das Vergnügen haben, bei einem Schoppen vorzüglichsten Frankenbräues ein öffentliches Konzert von der Estrade des Rathauses zu hören und durch einen gemütlichen Platz vor dem „Ratsburgkeller“ uns die Stunden des Lebens genussreich gestalten. Vertreter des Frankenbräues sind die Herren Gebrüder **Paul** und **Max Sickert**, Leipzig, Bayersche Strasse No. 30. P. E.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Dresden. Die in Leipziger Kunstkreisen wohlbekannte Komponistin Frl. Borghild Holmsen aus Christiania gab hier am 16. d. M. im grossen Saale des Neustädter Kasinos eine gutbesuchte Matinee, in welcher nur eigene Kompositionen der Künstlerin zu Gehör gelangten. Die Konzertgeberin spielte zusammen mit dem unübertrefflichen Meister der Violine Arno Hilf ihre D dur-Sonate für Violine und Klavier, beide Künstler ernteten reichen Beifall. Frl. Holmsens Liedkompositionen, die abwechselnd von Frau Strauss-

Kurzwelly, der ausgezeichneten Sopranistin, und den Herren Dr. Werthauer (Tenor) und Piehler (Bariton) zu Gehör gebracht wurden, fanden lebhaften Beifall. Auch die Kritik lobt die Erfindung und die melodische Begabung der Komponistin.

Görlitz. 13. Schlesisches Musikfest. Von Richard Wagners „Parsifal" waren bisher nur die Chöre zur Aufführung ausserhalb Bayreuths freigegeben. Für das Schlesische Musikfest hat jedoch Frau Cosima Wagner als Rechtsnachfolgerin ihres Gatten auf das an sie gestellte Ersuchen eine Ausnahme eintreten lassen und — zum erstenmal — auch die Aufführung der Solopartien des ersten Aktes gestattet. Infolgedessen wird der in Aussicht genommene Abschnitt des ersten Aktes im vollen Zusammenhange von Chören und Soli vorgeführt werden. Die dabei zur Verwendung kommenden Glocken werden dieselben sein, welche in Bayreuth bei den „Parsifal"-Aufführungen, auch in diesem Jahre wieder, benutzt und durch Vermittelung des Herrn Dr. Muck hierher geliehen werden. Die Klangwirkung der Chöre soll durch eigenartige Aufstellung derselben (Knaben rechts auf der Höhe, Jünglinge links auf der Höhe, Ritter rechts und links verteilt) eine wesentliche Verstärkung erfahren. Der Knabenchor wird wieder, wie auf dem elften Musikfest, von Schülern des hiesigen Gymnasiums und der Realschule unter Leitung der Herren Gesanglehrer Scholz und Adam ausgeführt werden.

— 13. Schlesisches Musikfest. Im Programm für die dritte Festaufführung (Dienstag) hat der Musikausschuss im Einvernehmen mit dem Dirigenten Herrn Dr. Muck einige Änderungen vorgenommen. Anstatt der Schumannschen B dur-Symphonie wird die E dur (7.) Symphonie von dem im vorigen Jahre verstorbenen Anton Bruckner gespielt werden. Das Finale aus Cherubinis „Wasserträger" fällt weg und an die Stelle der Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz tritt desselben Komponisten Ouverture „Carneval romain". Das Violinsolo des Herrn Professors Halir (Konzert von Beethoven) ist aus dem ersten in den zweiten Teil verlegt. — In der zweiten Festaufführung (Montag) wird Frl. Anna Stephan den Lieder-Cyklus „Frauen-Liebe und Leben" von Schumann (Text von Chamisso) zum Vortrag bringen.

Mannheim. Die hiesige Tonkünstlerversammlung nahm in den Tagen vom 29. Mai bis 1. Juni einen überaus glänzenden Verlauf. Wir werden in unseren nächsten Nummern darüber eingehend berichten.

München. Die musikalische Akademie widmete unter Leitung des Hofkapellmeisters Erdmannsdörfer den ersten Teil ihres diesmaligen Schlusskonzertes im Odeon dem verewigten Brahms, indem sie seine C moll-Symphonie und die Harzreise-Rhapsodie in würdigster Weise zur Vorführung brachte.

Zu Gunsten eines in **München** zu errichtenden Richard Wagner Denkmals veranstaltete Herr Dr Kaim am 22. Mai, dem Geburtstage des Meisters, im Kaim-Saale ein grosses Konzert. Der Dirigent des Orchesters war Herr Hofkapellmeister Stavenhagen aus Weimar. Zur Aufführung kamen die „Dante Symphonie" von Liszt und Werke Richard Wagners. Hierauf folgte die „Erzählung vom Grale", vorgetragen von Heinrich Zeller, einem durch Vornehmheit des Stimmklanges, wie durch stilvolle Gestaltung sich auszeichnenden Sänger. Seine Tenorstimme hat vorwiegend eine baritonale Färbung, die Höhe klingt etwas forciert, dafür entschädigt aber die männliche Art des Ausdrucks und die vortreffliche Verbindung der Wort- und Tonaccente. Herr Zeller hatte sowohl in dem Bruchstücke aus dem „Lohengrin" wie in dem später mit Klavierbegleitung gesungenen „Preisliede" aus den „Meistersingern" grossen Erfolg, er wurde nach beiden Nummern durch stürmischen Beifall und mehrfache Hervorrufe ausgezeichnet.

Das V. grosse Musikfest in **Stuttgart** nahm einen glänzenden Verlauf. Die Festkonzerte fanden in der Gewerbehalle statt, welche 3000 Zuhörer fasst und an allen drei Abenden voll besetzt war. Unter den Ehrengästen befanden sich Prof. Stockhausen und Generalintendant v. Lassen. Neben dem Hofkapellmeister Dr. Obrist wirkte Hans Richter als Festdirigent. Marcella Sembrich, die Altistin, Frl. Gmeiner (Berlin), Herr Sistermans, die Sopranistin Frl. Hiller, Kammersänger Rothmühl und Prof. Heermann aus Frankfurt waren die Solisten. An dem Chore hatten sich sechs Vereine mit 600 Personen beteiligt. Zu Beginn des Festes kam das Vorspiel zu den „Meistersingern" zum Vortrag. Händels „Halleluja", das Paradestück der Musikfeste, fehlte nicht. Frau Sembrich sang Arien von Haydn und Mozart. Schuberts Es dur-Messe machte einen bedeutenden, tiefen Eindruck. Die Aufnahme ins Programm und die überwältigend schöne Aufführung war Hans Richter zu danken, welcher ausserordentliche Ehrungen empfing. Prof. Heermann zeichnete sich mit Beethovens Violinkonzert aus. Der zweite Abend galt Meister Brahms' Rhapsodie, die vier ernsten Gesänge, zweite Symphonie in D. Schumanns Ouverture zu Manfred, Vorspiel und Liebestod von „Tristan und Isolde", die Ouverture „Carneval Romain" von Berlioz, ein Rhapsodie von Dvořák reihten sich an. Den Beschluss machte Beethovens „Neunte Symphonie" unter Richters Leitung, welche die Mitwirkenden entflammte, die Hörerschaft zu begeisterten Kundgebungen für den genialen Dirigenten hingerissen hat.

Theater (Oper).

Berlin. Nicola Spinellis vielgenannte Oper „A Basso Porto“, welche in Rom, Florenz, Köln, Budapest, Halle, Kassel und Breslau mit durchschlagendem Erfolg in Scene gegangen ist und überall einstimmige Anerkennung der Presse und rauschenden Beifall des Publikums gefunden hat, gelangt nunmehr auch in Berlin zur Aufführung und zwar findet die Premiere dort am „Theater des Westens“ unter Leitung des in Berlin bestens accreditierten Operndirektor Heinrich Morwitz am Anfang Juli statt. Die weibliche Hauptpartie singt auch dort die stimmgewaltige Künstlerin, Frau Moran Olden, welche jüngst in Breslau und früher in Köln mit der unvergleichlichen Leistung, Stürme des Beifalls entfesselt hat.

— Puccinis Oper „La Bohème“ ist von der hiesigen „Hofoper“ zur Aufführung erworben. Das Werk, das neulich eine Art Jubiläum feierte, indem es gelegentlich der ersten Aufführung in Ravenna die 100. Bühne beschritten, soll dort seine erste deutsche Aufführung erleben.

Karlsruhe. Am 5., 6., 8. und 10. Juni ist Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ im hiesigen Theater zur Darstellung gelangt.

Kassel. D'Alberts „Rubin“ machte bei einer Erstaufführung am hiesigen „Hoftheater“ unter persönlicher Leitung des Komponisten einen freundlichen Eindruck.

München. Eine neue dreiaktige Oper von Prof. Viktor Gluth, „Horand und Hilde“ betitelt, ist vom „Kgl. Hof- und Nationaltheater“ zur Aufführung angenommen worden.

— „Jolanthe“, die einaktige Oper von Tschaikowsky, fand bei der Erstaufführung am hiesigen Hoftheater mit Katharina Senger-Bettaque in der Titelrolle lebhaften Beifall.

Wien. Wilhelm Kienzl, der Komponist des „Evangelimann“, hat der Direktion des hiesigen „Hofoperntheaters“ seine neueste Oper „Sancho“ zur Aufführung eingereicht.

An der „Hofoper“ ist Theodor Reichmann zum letztenmal vor seinem Urlaub als „Wilhelm Tell“ aufgetreten. Das Publikum liess den „scheidenden“ Künstler seine Gunst in verschwenderischer Weise erkennen. Ein Reflex von der lichtvollen Darbietung des Künstlers fiel auch auf die Mitwirkenden, welche, mit Ausnahme Greneggs, eine freundliche Beleuchtung sehr nötig hatten, und auf die Bläser. Reichmann zieht nach Berlin und wird im August wieder in Wien einrücken. Eine Ballett-Novität „Die Braut von Korea“ geht ohne vorherige Generalprobe heute Abend in Scene. An Neubesetzungen wird diese Saison noch einen „Siegmund“ Herrn Dippels und die Leitung der „Zauberflöte“ und der „Walküre“ durch Kapellmeister Mahler bringen.

In **Barcelona** gelangte eine dreiaktige Oper „Artus“ von Amadeo Vives zur ersten Aufführung und erzielte einen ungeheuren Erfolg.

Mascagnis Oper „Zanetto“ ist am 20. Mai in **Rom** durchgefallen.

Theater (Schauspiel).

Stuttgart. Der angekündigte Ibsen-Cyklus wurde am 19. Mai (Mittwoch) mit einer Aufführung des vieraktigen Trauerspiels „Nordische Heerfahrt“ eröffnet.

Personalien.

Der Königl. Kammersänger **Franz Krolop** in Berlin ist am 30. Mai im Alter von 57 Jahren an den Folgen einer Darmoperation verschieden.

Aus Weimar verlautet, Hofkapellmeister **Bernhard Stavenhagen** habe einen Ruf nach München bekommen als Nachfolger des seine dortige Stellung aufgebenden Professor **Erdmannsdörfer.**

Otto Schelper hat an Stelle Krolops einen überaus ehrenvollen und günstigen Engagementsantrag an die Berliner „Hofoper“ erhalten, aber abgelehnt.

Herr **Leffler** ist für das „Deutsche Theater“ in Berlin engagiert.

Herr **Greder** hat von der Generaldirektion des „Dresdener Hoftheaters“ in entgegenkommendster Weise sein Gesuch um Entlassung bewilligt erhalten.

Der in Dresden lebende Komponist **Alphonse Maurice**, hat eine weitere Gruppe von sechs Gesängen (No. 40—46) in der Sammlung „Das Lied“ im Verlage von Constantin Wild, Leipzig, erscheinen lassen.

Hofrat **Pollini**-Hamburg erklärt, seine Verlobung mit der Sängerin **Bianchi** sei nicht aufgelöst, es handle sich vielmehr nur um eine Aufschiebung der Hochzeit, die nunmehr am 30. Juni in München stattfinden werde.

Der Geheime Hofrat **Theodor Wünzer**, einer der beliebtesten Darsteller und der langjährige Leiter der Darmstädter Hofbühne — er war vor etwa zwei Jahren in den Ruhestand getreten —, ist infolge eines Schlaganfalls gestorben. Er hat noch vor kurzem in der vom Musikverein veranstalteten Brahmsfeier den von Dr. Ed. Otto gedichteten Prolog „Auch das Schöne muss sterben“ gesprochen. Sein plötzlicher Tod wird allenthalben mit wirklicher Teilnahme aufgenommen.

Aus Frankfurt a. M. wird berichtet: Der hier in Pension lebende ehemalige Herzogl. Nassauische Hofkonzertmeister **Gustav Barth** ist in dem hohen Alter von 80 Jahren gestorben.

Herr Direktor **Lautenburg** in Berlin wird demnächst im „Neuen Theater“ eine Wohlthätigkeitsvorstellung arrangieren. Der Gesamtertrag soll den von dem Pariser Wohlthätigkeitsbazar unterstützten Anstalten zufliessen, welche durch die kürzlich stattgehabte furchtbare Brandkatastrophe in ihren Einnahmen geschmälert wurden.

Die Vermählung des Münchener Kammersängers **Brucks** (der auch der Dresdener Hofoper seinerzeit als Bassist angehörte) mit der geschiedenen Gräfin Larisch ist vor kurzem in München vollzogen worden.

Marcello Rossi, kaiserl. und königl. österreichischer und grossherzogl. Schweriner Kammervirtuose, hat sich am 16. d. Mts. in Bellaggio am Comosee mit Frl. Hermine Thonet, Tochter der Frau Maria Thonet, Grossgrundbesitzerin, verlobt.

Frau **Sigrid Arnoldson** hat auch bei ihrem neuesten Londoner Auftreten in einem Philharmonischen Konzert die gewohnten Stürme des Beifalls mit ihrem Gesang erweckt.

Berliner Blätter melden, dass die Kammersängerin **Bianca Bianchi** ihre Verlobung mit dem Theaterdirektor Hofrat **Pollini** in Hamburg wieder aufgelöst habe.

Dr. **George Mursell Garrett**, einer der hervorragendsten englischen Musiker, Organist, Komponist für die Orgel und Lehrer des Kontrapunktes, sowie Examinator für Musik an den Universitäten von Cambridge und Durham, ist am 8. April im 63. Lebensjahre in Cambridge gestorben.

Herr **Paul Bulss** hatte als Singuf im Nesslerschen „Rattenfänger von Hameln“ am Theater an der Wien einen so grossen Erfolg, dass sein Gastspiel um zwei Abende verlängert wurde.

Der bisherige Direktor des Stadttheaters in Libau, Herr **Heinrich**, ist von der Kasino-Gesellschaft in Lübeck zum Nachfolger des Herrn Erdmann Jessnitzer, der das Bremenser Theater zukünftig leiten wird, gewählt worden.

Die Koloratursängerin Frau **Fiora** aus Breslau hat in Mannheim mit gutem Erfolge auf Engagement gastiert. Ihre Stimme ist zwar nur in der Höhe von klanglichem Belang, aber die Dame verbindet mit einer guten Kehlfertigkeit ein liebenswürdiges Spiel.

Feliu y Codina, einer der bedeutendsten Dramatiker Spaniens, ist während der Aufführung seines populärsten Dramas „La Dolores“ am Herzschlage gestorben.

Fortsetzung auf S. 968.

Verschiedenes.

— Zum Personalwechsel in der Coburg-Gothaischen Hoftheater-Intendanz wird aus Coburg geschrieben: Zur Ergänzung der vor einigen Tagen gebrachten Nachricht von der Ernennung des Oberhofmarschalls v. Schoen zum Hoftheaterintendanten können wir heute mitteilen, dass dieselbe in den weitesten Kreisen dadurch überrascht hat, dass man einen Herrn für diesen Posten wählte, der dem Theater bisher völlig fernstand, während der frühere bewährte Leiter der Hofbühne, Kammerherr v. Ebart, den man allgemein für den kommenden Mann gehalten hatte, zur Verfügung stand.

— Ibsen in seinem Vaterlande. — Seit Bestehen des Theaters in Christiania wurden gegeben: „Das Fest von Solhaug“ 13 mal, „Nordische Heerfahrt“ 100 mal, „Die Kronprätendenten“ 80 mal, „Der Bund der Jugend“ 116 mal, „Die Komödie der Liebe“ 72 mal, „Frau Inger“ 18 mal, „Peer Gynt“ 159 mal, „Die Stützen der Gesellschaft“ 50 mal, „Nora“ 72 mal, „Die Wildente“ 56 mal, „Rosmersholm“ 16 mal, „Die Frau vom Meere“ 27 mal, „Hedda Gabler“ 29 mal, „Baumeister Solness“ 29 mal, „Klein Eyolf“ 34 mal und „John Gabriel Borkman“ 18 mal. — Hierzu die „Zeit“: Dass „Peer Gynt“ 159 mal gegeben sein soll, vermögen wir nicht zu glauben. Vielleicht liegt eine Verwechselung mit „Brand“ vor. Der Umstand, dass in der obigen Statistik „Brand“ gänzlich fehlt, spricht sehr dafür.

Berichtigung. In unserer Besprechung des letzten Bachvereins-Konzerts in Heft 32 dieser Zeitschrift hat unser Referent sich insofern eines bedauerlichen Irrtums schuldig gemacht, als er in vollständiger Unkenntnis von der Absage der Frau Bertha von Knappstädt, die Leistung der in letzter Stunde eingesprungenen Vertreterin für die der genannten Dame genommen und in dem Sinne auch besprochen hat.

Die Red.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 39.

Die Redenden Künste

CASPARI

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. — Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

C. W.

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Leipzig, den 19. Juni

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff
verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig
Sprechstunde der Redaktion [illegible] Uhr

1896/97. Heft 39.

Erscheint [illegible] Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt [illegible] Bei direkter Zusendung durch die Post [illegible] für das Ausland [illegible] Die einzelne Nummer kostet 50 [illegible] Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 [illegible]

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. [illegible]2820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater [illegible] Adr. f. d. Red. u. Exped.: [illegible] Verlag Leipzig. Telephon Amt I. No. 1975

Inhalts-Verzeichnis.

☞ Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Betrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

„Orpheus in der Unterwelt". (Wohlthätigkeitsvorstellung im neuen Stadttheater am 4. Juni 1897.) Wenn auch eine Menge Philister die Nase rümpfen, dass die geweihten Bretter unseres neuen Musentempels wieder einmal durch eine Burleske, und noch dazu eine Offenbachiade, entweiht würden, das Publikum hat sich dadurch nicht beirren lassen. Zahlreich, überaus zahlreich war es erschienen, und dankbar, dass es einmal herzlich lachen konnte, spendete es nach jedem Akte unseren trefflichen Darstellern rauschenden Beifall und lohnte so alle, an der Spitze Herrn Kapellmeister Nikisch für die Mühe und Opferfreudigkeit, mit der sie sich dem Werke gewidmet hatten.

Bei den alten Griechen folgte auf das feierliche Pathos der Tragödie das ausgelassene Satyrspiel. Sie wussten gar zu gut, dass Ernst und Scherz zusammen nötig seien, um die Harmonie der Seele herzustellen. Wir brauchen in unserer an Heiterkeit so armen Zeit um so mehr Thaliens, der leichtgeschürzten Muse, Kinder, um uns an ihrem neckischen Spiel zu ergötzen nach dem mahnenden Ernst der Modernen, — auch sie haben als Kinder unserer Zeit ihre Existenzberechtigung! Suum cuique! — welche die Bühne zum Katheder für ihre trübe Theorie des Menschenleides gemacht haben.

Die Operetten Offenbachs sind keine Satyrspiele, aber sie ähneln ihnen doch, denn wie bei jenen, so besteht auch hier der Humor aus Parodie, Satire und Pikanterie. Hierdurch unterscheidet sich überhaupt die französische Lustspiel- und Operetten-Litteratur im Princip vorteilhaft von unseren Familienstücken, die uns mit geringen Ausnahmen durch ihre Unwahrscheinlichkeiten der Situationen, Charaktere und Gefühle langweilen, wenn nicht ein Suppé, Strauss oder Millöcker seine frischen Weisen dazu schrieb, und uns so eine erquickende Musik für einen schalen Inhalt entschädigt.

Der parodistische Gedanke unseres Librettisten ist gut. Einmal will er die klassische Mythologie überhaupt, insbesondere die Erzählung von Orpheus und Euridice persiflieren, weiter spielt er auf die gleichnamige Oper Glucks an. Das Geschick in der Scenenführung erlahmt leider bei ihm im letzten Bilde. Die Lösung des Knotens lässt uns ziemlich unbefriedigt.

Vom Originaldialog bekamen wir gewiss wenig zu hören, denn die Satire muss zeitgemäss sein, wenn sie von der Bühne herab verstanden werden soll. Man streute eine Menge Lokalwitze ein von der Ausstellung usw., die meistens auch zündend einschlugen. Besser wäre es gewesen, wenn Herr Searle im Couplet des Prinzen von Arkadien auch die anderen Strophen moderner gestaltet hätte.

Die Pikanterie ist die Quintessenz des französischen Witzes. Mit jener eleganten Sprache vermag man alles zu sagen und meint doch nichts, und man braucht nichts zu sagen und meint doch alles. Sind diese kecken Wortspiele geistreich, so kann man sie schon gelten lassen. Die Franzosen haben auch hier das Erbe der Griechen-Komödie angetreten. Unsere Sprache aber und unser Charakter kann sich nicht recht mit diesem Genre befreunden. Wir müssen deshalb unserer Regie Dank wissen, das sie Plattheiten thunlichst vermeiden liess.

Offenbachs Musik hat ebensoviel Freunde, als Feinde. Jedenfalls ist er in der Erfindung und Instrumentation Meister. Vor seinem Violinkonzert reisst wohl niemand weiter aus als Euridice. „Orpheus" ist der Vorläufer zur „Schönen Helena". Letztere ist reicher ausgestattet mit Ensemblesätzen. Im Orpheus entschädigen uns für letztere eine Reihe allerliebster Arien und kleiner Duette. Die Orchestration ist ebenso feinsinnig. Alles ist graziös, leicht, und selbst ein Moralhypochonder kann sich dem Zauber dieser elektrisierenden Weisen nicht entziehen. Die Darstellung war für unsere Bühne ein Triumph.

Das Orchester unter Nikischs genialer Leitung widmete sich mit voller Hingabe der prickelnden eleganten Begleitung.

Ein schwieriges Experiment ist es, mit einem Opernensemble ein solches Stück aufzuführen. Meist können die Primadonnen die gespreizten Bahnen des hohen Kothurns nicht verlassen. Stimme und Gesten machen einen tragikomischen Eindruck, und aus der gewollten Parodie wird eine unfreiwillige, weit schlimmere Persiflage. Das war bei uns nicht der Fall. Jeder, der hier „Die verkaufte Braut", eine lustige Oper Mozarts oder Lortzings gesehen hatte, brauchte so etwas auch gar nicht zu fürchten.

Trotzdem übertrafen unsere Opernsänger und Sängerinnen noch weit die Erwartungen. Musikalisch, resp. gesanglich war nichts auszusetzen und im Spiel wetteiferten alle mit unseren Heroen der Operette, den Herren Bauberger, Frank, Searle, Frl. Buse usw. Wer hätte Frl. Kernic so viel Schalkhaftigkeit zugetraut als Euridice, Frl. Osborne so viel Schelmerei als enfant terrible des Olymps, als Amor, und was wusste Herr Schelper aus der kleinen Rolle des Kriegsgottes Mars zu machen mit seinem ergötzlichen Jargon und den urkomischen Offiziersmanieren! Was für ein ausgezeichneter Komiker Herr Marion ist, das bewies er aufs neue als Musiklehrer Orpheus. Frau Baumann, Frl. Beuer und alle die vielen anderen, sie waren alle reizend kostümiert und verkörperten die göttlichen Bewohner des Olymps so verführerisch und lebendig, dass man wohl selten ein solch flottes Zusammenspiel finden wird.

Das Ballett hatte kein grosses Thätigkeitsfeld. Das war wohl auch der Hauptgrund, weshalb das Höllenbacchanale Originalität in Kostüm und Tanz vermissen liess.

Die Scenerie war überall ganz angemessen und nett. Zumal das Erscheinen der Flammenschrift an Orpheus' Haus war ein hübscher Tric.

Das Orchester bot uns ausserdem eine prächtige Wiedergabe von Berlioz's „Römischer Karneval" und von Saint Saëns' „Danse macabre". Berlioz zeigt sich hier als Meister, aber doch nicht in seiner ganzen Grösse, als der Titan, der die Musik zwingen will, zu individualisieren, d. h. bestimmte Vorgänge gleichsam plastisch darzustellen durch Tonmalerei. Viel tiefer freilich in dieser Hinsicht steht die „Danse macabre" von Saint Saëns. Gewiss ist sie ein eigenartiges, wertvolles Musikstück, aber ohne die Überschrift im Gedächtnis zu behalten, denkt wohl niemand — trotz der düsteren Einleitung und der paar Takte, welche das Holzinstrument zu spielen hat — an das grausige Schauspiel eines Tanzes der Toten, der Skelette im Schattenreiche.

Richard Aloys Schwarz

Die XXXIII. Tonkünstler-Versammlung zu Mannheim.

Berichte von Dr. Richard Hering und Luise Pohl.

Erste Aufführung.

Donnerstag, den 26. Mai, Abends 7 Uhr, im Saalbau. Konzert für Chor, Soli und grosses Orchester.

„Also sprach Zarathustra" — und die erwartungsvoll harrende Hörerschaft fand Gelegenheit, darüber nachzudenken, ob Herr Richard Strauss durch dieses Werk — dessen eingehende Würdigung in der Festschrift dieses Blattes enthalten ist und über welches überhaupt schon so viel geschrieben worden ist, dass zu schreiben für jetzt fast nichts mehr übrig bleibt — den Beweis erbracht hat, dass es möglich sei, ein gedankentiefes, umfangreiches philosophisches System durch einen an staunenswerter Kontrapunktik überreichen und durch Entfaltung reichster orchestraler Mittel fast alles bisher Dagewesene überbietenden Orchestersatz in der ungefähren Dauer von 25 Minuten musikalisch zu illustrieren. Die Leitung dieses enorm schwierigen Werkes, welches an das Orchester die allergrössten Anforderungen stellt, hatte an Stelle des verhinderten Komponisten erst kurze Zeit vor der Aufführung Herr Hofkapellmeister von Reznicek übernommen, unter

dessen zielbewusster Führung das durch auswärtige Kräfte verstärkte Grossherzogliche Hoforchester die ungewöhnlichen Schwierigkeiten dieses Werkes siegreich überwand. Wenn jedoch die Wirkung des Ganzen nicht den gehegten, sehr hoch gespannten Erwartungen entsprach, so darf das vielleicht dem Umstande zugeschrieben werden, dass die Mehrzahl der Hörer doch noch nicht zu der von Zarathustra Strauss vorausgesetzten Erkenntnis vorgedrungen ist, in einer musikalischen Philosophie oder philosophischen Musik das Ideal musikalischen Empfindens und musikalischen Genusses zu erblicken. Nach vieler Kunstverständiger Ansicht liegt es allerdings auch viel näher, dass ein Komponist, anstatt für abstrakte philosophische Lehren einen musikalischen Ausdruck zu suchen, sich z. B. von der in einem Gemälde ruhenden Stimmung dazu inspirieren lässt, diese Stimmung in einem Tongemälde wiederzuspiegeln. So Felix Weingartner in der Symphonischen Dichtung „Die Gefilde der Seligen", in Anlehnung an das gleichnamige Gemälde des bekannten Malers Boecklin. Eine dem gedachten Gemälde entsprechende Stimmung im Hörer hervorzurufen, ist Herrn Weingartner auch im ganzen geglückt, die Eigenart eines solchen Stimmungsbildes bringt es jedoch mit sich, dass der zu Grunde liegende Gedanke etwas breit ausgesponnen wird, und über diese Längen vermochte auch das reiche Orchesterkolorit nicht hinwegzutäuschen. Den grössten Erfolg erzielte das dritte Werk dieses Abends. Requiem für Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel von E. N. von Reznicek. Dieses Requiem, in der Festschrift ebenfalls eingehend besprochen, ist ein genial angelegtes Werk voll grosser musikalischer Gedanken, schön abgerundet in der Form und von ausserordentlicher Klangschönheit. Dass uns einiges darin etwas „weltlich dünkt", so z. B. die in einigen Sätzen im Hinblick auf ein religiöses Werk allzu sehr in den Vordergrund tretende Rhythmisierung oder die im Sanktus zur Geltung kommende, die Grenzen freudiger Erhebung fast überschreitende Stimmung der lautesten Fröhlichkeit, so darf man solches einem mit dem Opernstil eng verwachsenen Hoftheaterkapellmeister wohl nicht weiter übel nehmen. Die Ausführung des Werkes war unter der Leitung des Komponisten eine in allen Teilen wohlgelungene und glanzvolle. Neben dem trefflich geschulten Chor, bestehend aus dem Musikverein und mehreren anderen Vereinen, dem mächtig wirkenden Orchester trugen die zur Mitwirkung berufenen Solisten, sämtlich Mitglieder des Mannheimer Hoftheaters, Frau A. Sorger, deren klangvoller Sopran besonders schön zur Geltung kam, Frau Seubert-Hausen, sowie die Herren Krug, Erl, Knapp und Marx wesentlich zum Gelingen der Aufführung bei.

Nach dem Konzert fand im Stadtpark eine Begrüssungsfeier statt, bei welcher Herr Oberbürgermeister Beck eine formvollendete, von Herzen kommende und zu Herzen gehende, mit feinen Pointen ausgestattete und mit lebhaftestem Beifall aufgenommene Ansprache an die Gäste hielt, während der Präsident des Tonkünstlervereins, Exc. von Bronsart, es übernahm, den Dank der Gäste für die zuvorkommende und liebenswürdige Aufnahme, welche man in Mannheim gefunden, auszusprechen, seine Rede in ein Hoch auf die Stadt Mannheim ausklingen lassend. Dr. R. Hering.

Zweite Aufführung.

Freitag, den 28. Mai, abends 7 Uhr, im Theatersaale. Kammermusik.

Diese dem Gedächtnis von Johannes Brahms gewidmete Aufführung wäre beinahe — ebenso wie ein weiteres Kammermusik-Konzert — dadurch vereitelt worden, dass das bereits fest engagierte Wiener Quartett Rosé wenige Tage vor Beginn der Tonkünstler-Versammlung seine bestimmt zugesagte Mitwirkung wieder absagte, wenn es nicht den umsichtigen und eifrigen Bemühungen eines der Herren des Mannheimer Festausschusses gelungen wäre, noch in so später Stunde das Quartett Hahr zu gewinnen. Dass Herr Konzertmeister Prof. Hahr, die Herren Markees, Müller und Dechert sich bereit finden liessen, die entstandene Lücke auszufüllen, ist umsomehr anzuerkennen, als dieselben sogar das schon vorher aufgestellte Programm, und zwar ausschliesslich Brahms'sche Werke, zum grössten Teile zur Durchführung brachten. Die genannten Herren bethätigten ihre gediegene Künstlerschaft zunächst in dem A moll-Quartett, Op. 51, No. 2

sowie später im Verein mit Herrn Schubert in dem Quintett für Klarinette und Streichinstrumente, H moll Op. 115. Zu einer eingehenden Besprechung der schon genügend bekannten Brahmsschen Werke bietet diese Aufführung umsoweniger Anlass, als es wohl allgemein üblich ist, den im übrigen bei der Wertschätzung künstlerischer Schöpfungen selbstverständlich nicht anwendbaren Satz „De mortuis nil nisi bene", bei einer Gedächtnisfeier ausnahmsweise zur Anwendung zu bringen. Den Glanzpunkt des Abends bildete der Vortrag des Klavierquartetts Op. 25, in diesem kam der weiche, gesangreiche Ton, welchen Herr Konzertmeister Hahr seiner Violine zu entlocken versteht, zu schönster Entfaltung, während die Königl. Sächsische Kammervirtuosin Frau Margarete Stern den Klavierpart durch geistig belebten Vortrag und durch duftig poesievolle Auffassung in höchster künstlerischer Vollendung zu gestalten wusste. Die zwischen die grösseren Werke eingeschalteten Liedervorträge hatten Frl. A. Heindl, Hofopernsängerin in Mannheim, und Herr Dr. Felix Kraus aus Wien übernommen. Frl. Heindl, welche ein in der Höhe klangreiches, im Piano-Ansatz aber nicht leicht genug ansprechendes, in der mittleren und tieferen Lage wenig klangvolles Organ besitzt, hat als Bühnensängerin sehr gute Leistungen aufzuweisen, für den Liedervortrag fehlt ihr jedoch die erforderliche Vertiefung, geistige Ausgestaltung und innere Beseelung. Zu diesen Mangeln tritt noch als störendes und an manchen Stellen beinahe verletzend wirkendes Moment folgendes hinzu. Sobald die Genannte das Podium betrat, legte sie — wie der alte Homer sich ausdrückt — ihr Gesicht „in freundliche Falten" und behielt diesen vergnügt lächelnden Gesichtsausdruck auch konsequent bei, unbekümmert darum, dass derselbe zu dem Inhalt der von ihr zum Vortrag gebrachten Lieder (Feldeinsamkeit, Todessehnen) in geradezu schreiendem Missverhältnis stand. Nur bei dem letzten neckischen Liede (Vorschneller Schwur) kamen Gesichtsausdruck und Inhalt des Liedes endlich in Einklang. Alle die für Liedersänger erforderlichen Eigenschaften, welche Frl. Heindl abgehen, besitzt Herr Dr. Kraus, welcher sich in kurzer Zeit einen Namen als Liedersänger erworben hat, in reichem Masse. Insbesondere ist es der künstlerische Ernst und die geistige Vertiefung, welche den Vorträgen des gedachten Sängers einen hohen Wert verleihen. So kamen die vier ernsten Gesänge, denen biblische Texte zu Grunde liegen, in würdiger, den Texteswörten angemessener Weise zum Gehör. Eine offene Frage bleibt es, ob es vom ästhetischen Standpunkte zu billigen ist, dass diese biblischen Texte in einem Programm neben weltlichen, übermütig heiteren Dichtungen, wie z. B. „Vorschneller Schwur" einen ihrer Bedeutung angemessenen Platz finden können. Auch soll — aus dem oben angegebenen Grunde — die weitere Frage hier nur gestreift werden, ob es überhaupt empfehlenswert erscheint, dass derartige Bibeltexte für den Vortrag im Konzertsaale, also mit Klavierbegleitung, in Musik gesetzt werden, oder ob nicht vielmehr für Gesänge mit kirchlichen Textunterlagen die Kirche der geeignete Ort und die Orgel das geeignete Begleitungsinstrument sei.

Dr. R. Hering

(Schluss folgt.)

Die Komponisten der Neuzeit — Zerstörer der Gesangskunst??

Eine Betrachtung. Von U. Kandeler — Stettin.

Der entschiedene Verfall der Gesangskunst und der schnelle Untergang wirklich schöner Stimmen in unseren Tagen bietet eine stets mit Vorliebe gesuchte Gelegenheit zu lebhaftesten Äusserungen des Bedauerns und lauten Klagen, vor allem aber zu Vorwürfen, Anklagen und heftigen polemischen Ausfällen, die sich hauptsächlich gegen die Komponisten wagnerischer Richtung wenden. Richard Wagner wird als ein Stimmverderber sondergleichen verschrieen, dessen Musikdramen den Ruin so vieler unter günstigsten Auspicien begonnenen Sängerlaufbahnen verschulden. Noch schlimmer er-

geht es in der Beziehung seinen Jüngern Humperdinck, Max Schilling, d'Albert, sogar dem trefflichen Cyrill Kistler und manchen anderen. Sogar die Neu-Italiener, soweit sie in ihren Tondramen in Richard Wagners Pfaden wandeln, bleiben von Vorwürfen nicht gänzlich verschont. –

Ich entsinne mich einer Aufführung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“, eines älteren, musikliebenden Herrn in meiner Nähe, der während des ganzen Abends nicht dazu kam, sich an den Schönheiten des reizenden Werkes zu erfreuen, weil er unaufhörlich die armen Sänger bedauerte, die gegen „solche Tonmassen“ anzukämpfen gezwungen wären und sich dabei zunichte singen müssten. Ähnlichen Äusserungen begegnet man oft. Als Hauptstütze ihrer Ansichten führen solche Leute den grossen Stimmumfang der einzelnen Partien, vor allem aber die volle Instrumentierung, das „aufdringliche“ Orchester an. Allerdings könnte man einwenden, dass auch schon vor Wagner es Komponisten gab, auf die sich solche Klagen konzentrieren könnten. Man denke nur an Meyerbeer. Eine Partie wie die „Fides“ stellt doch wohl an den Stimmumfang der Sängerin enorme Anforderungen.

Und die „Hugenotten“ und „Afrikanerin“ sind doch wahrlich lärmend genug instrumentiert. Aber auch die Klassiker verlangen mitunter von dem Organ des Sängers Bedeutendes. Die Leonore in Beethovens „Fidelio“ zu interpretieren, ist doch wohl auch eine Riesenaufgabe. Und selbst der sangbare Mozart verlangt bezüglich des Stimmumfanges viel, so stellt er zum Beispiel in seinem „Osmin“ (Entführung) und „Königin der Nacht“ (Zauberflöte) Anforderungen, denen nur die wenigsten Sänger gewachsen sind.

Doch solche Einwendungen verhallen ungehört. Wagner soll nun einmal der Gesangskunst den Todesstoss gegeben haben. Wagnersänger sein und Partien wie die „Brünnhilde“ oder den „Tristan“ jahrelang singen, das bedeutet scharf und hart werden der Stimmen, die allmählich unfähig werden sollen, Partien klassischer oder romantischer Richtung zu verkörpern. Dabei wird ganz ausser acht gelassen, dass es doch Sänger giebt wie Heinrich Vogl, dessen Meisterschaft als Wagnersänger schon Jahrzehnte hindurch die Welt erfüllt, der dabei aber als Mozartsänger (Ottavio) durch den wunderbaren Zauber seines Organs bis zu Thränen zu rühren vermag, und ausserdem noch ein unübertrefflicher Liedersänger ist. Und Franz Betz, ein unvergleichlicher „Hans Sachs“ und „Wotan“, der sich den Schmelz seiner Stimme bis in ein vorgerücktes Alter bewahrt hat. Auch Eugen Gura, des trefflichen Wagnerinterpreten, sei gedacht, der Schubertsche Lieder singt, wie kaum ein zweiter. Von Damen sei nur Frau Schröder-Hanfstängels in Frankfurt a. M. und Lilli Lehmanns Erwähnung gethan. Aber auch unsere Jüngeren seien nicht vergessen. Lilian Nordica ist eine ebenso poetische Elsa, wie tiefergreifende Traviata und Lucia. Nikolaus Rothmühl glänzt gleichermassen als Lohengrin, Tannhäuser, Turiddu, wie als Tamino. — Es muss also doch möglich sein, trotz allen Wagnersingens eine gesunde, leicht ansprechende, wohllautende Stimme sich dauernd zu erhalten.

Worin besteht nun dies Geheimnis. Die Antwort ist kurz nicht nur in dem „Stimme Haben“, sondern in dem „Singen Können“. Nicht an die Stimme an sich sind soviel grössere Anforderungen gestellt, wohl aber an die Kunst, die Stimme richtig gebrauchen zu lernen. Mozart kann man mit einer guten, aber mangelhaft gebildeten Stimme singen, ohne sich zu schaden. Wagner aber damit zu singen, dauernd zu singen, das würde gänzlichen Verlust der Stimme zur Folge haben. (Schluss folgt.)

Isidore de Laras „Moïna".

Oper in zwei Akten. Über die Erstaufführung des Werkes im Casino zu Monte Carlo. Von Dr. Paul Werthauer.

Welche Welt der Kontraste! Neben den Spielsälen zu Monte Carlo, wo Roulette und Trente de quarante seinen Zauber ausübt, befindet sich ein mit vornehmem Geschmacke ausgestattete Theater- und Konzertsaal, in dem erlesene Kunstgenüsse dargeboten werden und dessen Programme die Titel der Klassikerwerke und die hervorragendsten Künstlernamen zieren. Hier wurde in der zweiten Hälfte des Monats März eine interessante Première zu Gehör gebracht: „Moïna", grosse Oper in zwei Akten von Isidore de Lara, einem jüngeren, soviel ich weiss, in Paris lebenden Komponisten. Das Werk ist der Fürstin Alice von Monaco gewidmet und gelangte unter ihrem Protektorate zur Aufführung.

Die Meinung des Publikums über das Werk war eine geteilte, es wurde von einigen sehr abfällig, von anderen sehr günstig beurteilt — meines Erachtens kein schlechtes Zeichen für ein Kunstwerk, wenn es den Kampf der Parteien zu entfachen vermag.

Der Text, nach einer dramatischen Erzählung des Komponisten von Louis Gallet bearbeitet, hat jedenfalls den grossen Vorzug, den Hörer bis an das Ende zu fesseln.

Die Handlung spielt in Irland am Ende des letzten Jahrhunderts. Das Land, von England bedrückt, erhebt sich gegen seinen Zwingherrn. Bei Aufgang des Vorhangs bemerkt man Kormack, einen der Insurgenten, welcher als Bettler verkleidet sich schwachsinnig stellt, um sich unter die englischen Soldaten und Offiziere mischen zu können, ohne deren Misstrauen zu erwecken, und um ihre Pläne zu Gunsten seiner Freunde auszuhorchen. Moïna ist mit Patrice verlobt, einem der Aufrührerischen, welche man Eichenherzen nennt. Sie weiss nichts von den Anschlägen, bei welchen ihr Verlobter beteiligt ist, und bekennt dem Hauptmann der englischen Soldaten im Augenblicke, wo dieser ihr seine Liebe erklärt, dass sie schon mit Patrice verlobt sei, welchen sie liebe und von welchem sie wiedergeliebt werde. Der Offizier eröffnet ihr, welche Gefahr sie laufe und beschwört sie, ihren blossgestellten Bräutigam zu verlassen. Aber Moïna antwortet, dass sie mit um so grösserer Selbstverleugnung und Ergebenheit dem angehören werde, der sich so für die Freiheit ihres unterdrückten Vaterlandes aufopfert.

Lionel verlässt Moïna sehr erregt, aber fast zu gleicher Zeit erscheint Kormack und teilt dem jungen Mädchen mit, dass der Aufruhr im Ausbruche sei, schon morgen der Kampf drohe und Patrice kommen werde. Patrice kommt. Alles wird aufgeklärt. Er verlangt von Moïna, dass sie ihn noch am selbigen Tage heirate, denn wenn es sein Schicksal sei, morgen zu sterben, so hätten sie einander wenigstens für einen Tag angehört. Aber während der religiösen Feier sendet der Sheriff dem Hauptmann den Befehl, Patrice zu verhaften.

Der Offizier befolgt diesen Befehl und besetzt mit seinen Soldaten alle Ausgänge. Die Kirche soll gerade eben genommen werden, da erscheint der Priester, das Viatikum tragend, begleitet von zwei Geistlichen, von denen einer Patrice in Verkleidung ist, den man ohne Anstand passieren lässt, während einer der Begleiter, an dessen Kleidung man den Strauss des Bräutigams gesteckt hat, festgehalten wird. Sobald der Sheriff seinen Irrtum gewahr wird, befiehlt er dem Offizier, auf den Priester und die Geistlichen schiessen zu lassen. Aber Lionel schützt seine Gefühle als treuer Katholik vor und weigert sich, zu gehorchen: Pardon! Je suis Catholique, je ne fais pas tirer sur le Bon Dieu! Inzwischen entfernt sich Patrice und ist bald ausser Gefahr.

Ein sehr wirkungsvoller Abschluss des ersten Aktes! — (Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Berliner in Leipzig.

Zum Gastspiel des „Berliner Theaters". Von Max Henze.

(Fortsetzung.)

Mit den „Kindern der Bühne" musste man anfangen, das ist klar, Herr Dröscher, der Oberregisseur, hatte ja die Regie und die Hauptrolle darin.

Ein solches Stück ist aber nicht gut und nicht schlecht, es ist eben ein Nichts, nichts weiter als eine Reihe äusserlicher Alltäglichkeiten aus dem Bühnenleben, harmlos und niedlich, aber auch nur der geringsten Tiefe ermangelnd. Viel Charakteristik, nur kein beseelter Charakter, fünf oberflächliche Bilder (wie Schauspieler in der Gesellschaft, zu Hause, unter einander, bei der Arbeit und „auf der Höhe" sich geberden), nur bei Leibe kein Stück. Die Technik ist geradezu hahnebüchen. Aber das eben passt diesen Schauspielern, umsomehr, wo ihr „Dichter" nichts kann, haben sie selbst Gelegenheit, mit ihren eignen „Künsten" zu glänzen, was bei den „Kindern der Bühne" um so leichter ist, als jeder fast nur sich selbst zu spielen braucht.

Solche Rücksichten allein bestimmen dies Repertoire. Es ist im Grunde ein Repertoire von gestern, mit Schauspielern von gestern. Menschen, die keine künstlerischen Thaten durchsetzen, sondern nur immer wieder und um jeden Preis in seelenlosen Effekten sich abmühen müssen, werden, mögen ihre Anlagen sie auch zu Besserem bestimmen, allmählich doch unter eben dieser wohl einheitlich straffen, aber künstlerisch unterhöhlten Leitung notwendig und unabwendbar zu Schauspielern von gestern, — wenn sie das nicht von vornherein schon waren. Beide Arten besitzt das Berliner Ensemble, aber es ist schwer und fast unmöglich, unter einer solchen einheitlichen Verzerrung noch zu entscheiden, wer gerade zu der einen oder der anderen Art gehört. Alle aber sind fleissig und im Besitze ausreichender künstlerischer Mittel, das ist das Hauptcharakteristikum. Solche, die ohne Eifer und Mittel sind, hat Aloys Prasch zu seinem Glück überhaupt nicht, und das gerade ist sein Hauptverdienst. Er weiss fast jeden seiner noch so beschränkten Individualität gemäss zu beschäftigen, jeder hat ja ein paar gute Rollen, die ihm liegen, und so ist fast jeder in dem derart exakten Ensemble mit Eifer und bestem Gelingen an seinem richtigen Platze, und, da sein Personal reichlich gross ist, merkt man nur selten eine Lücke. Seine Regisseure sind ihm dabei erfolgreich zur Hand, auch sie, ebenso tüchtig wie er, bestreben sich wie er, ihre Leute möglichst günstig wirken zu lassen. Er weiss auch stets solche zu finden und zu ergänzen. Als ihm der Frankfurter Schönfeld wieder davon ging, flugs hatte er den Droescher vom kleinen Oldenburger Hoftheater, und sein Schönfeld war ihm reichlich ersetzt.

Unter einer solchen Regie, die durchaus nur die Individualität des Schauspielers achtet und sonst keine fremden Götter neben ihm kennt, müssen die Leute vor der Masse zu Erfolgen gelangen, jeder für sich und alle zusammen. Das ist auch der Fall und das ist zugleich das Geheimnis ihres Erfolges. Das Spiel ist über aller Kritik erhaben, es ist verblüffend gleichmässig abgerundet bis in die kleinste Rolle, aber — man muss alles eben nur als Spiel, als „Komödie", als „Rolle" hinnehmen und ansehen, mit der die einzelnen Schauspieler sich Erfolge, sich Beifall, sich ein „gutes Gedächtnis" erstreiten sollen. Zum Schluss soll es nicht heissen „das Stück ist schön", zum Schluss soll man sagen „die Leute spielen schön". Das ist Virtuosentum, auf ein ganzes Ensemble übertragen.

Die Seele aber fehlt ihnen, jede Vertiefung, sofern sie nicht zur äusserlichen Wirkung gehört, oder wenn sie diese gar hemmt, bleibt aus, sie stellt sich nur in dem Masse und nach der Seite hin ein, die Wirkung verspricht. Nur allzu oft geraten sie dadurch auf Karikaturen, die auch das weniger anspruchsvolle Urteil beengen.

Tiefer konnte darum des Intendenten Kunst nicht sinken, als von der wirklich gelungenen Aufführung der „Kinder der Bühne", wo jeder nur sich selbst mit kräftiger Aussen-Realistik zu spielen hatte, zur ganz offenkundig misslungenen Aufführung der „Nora", wo ein Dichter vergebens ums Wort bat. Wie aber konnte man auch soweit sich vergessen, mit absolut unkünstlerischen Mitteln und Absichten einen Dichter sprechen lassen zu wollen? Aber vielleicht ist das der Fluch des Virtuosentums und die Rache echter Dichtung zugleich, dass diesen Leuten durch ihr Virtuosentum bereits auch das geringste Gefühl für das Dichterische abhanden gekommen ist und sie in dem Erhabensten selbst nur noch ein obskures Theaterstück sehen, eine Gelegenheit mehr für sie, zu glänzen.

Nora! Schon die „Stützen" hatte man Ibsen daheim verübelt, und eindringlicher wird nun seine immer noch schlichte Ermahnung. Wahr zu sein, hiess in den „Stützen" seine einzige Bitte, wahr um der eigenen Erleichterung willen, und weil doch keine Gefahr dabei ist. Dringlicher werdend, mahnt seine beschwörende Stimme in „Nora", zur Zeit ernst zu werden und nicht in äusserlichen Rücksichten befangen, die wertlos sind, — wahr zu werden, ehe überall Verderbnis und sogar Umsturz alles Bestehenden, die grössten Gefahren, allzusehr um sich greifen. Motiv Helmer-Nora! Und als wenn der Dichter befürchtete, schon allzu drohend gesprochen zu haben, gab er uns die von den Schauspielern, wie's scheint, ewig unverstandenen Gestalten des Günther und der Frau Linden und lehrte uns nach ihrem trostreichen Beispiel, dass, mögen wir auch von Rücksichten und vermeintlichen Pflichten falsch geleitet, in Gefahren geraten, fehlen und irren, uns jeder Zeit doch Erlösung winkt, sofern wir nur endlich diese Rücksichten und vermeintlichen Pflichten, die uns verderbt, unglücklich und schlecht gemacht haben, wieder fallen lassen und ihrer nicht wieder achten. Dann, so spricht der Dichter, wird auch von selbst das Wunderbare eintreten, das von Nora allzuheiss und von Helmer nur in dunkler Ferne ersehnt, das von Günther an der sorglichen Hand Christinens und mit ihr nun bald erreicht wird, zu dem Dr. Rank endlich schon lange sich durchgerungen: eine rücksichtslos wahre und ernste Auffassung des Lebens, welche allein und trotz allem uns schmerzloses Glück, Seelenfrieden und Herzensruhe bringt! Weil er das klare Wissen und den Drang zur Wahrheit hat, besitzt Dr. Rank auch alle Segnungen, die daraus entspriessen, die heilige Weihe des „Parsifal", dem Wagner gerade zu derselben Zeit, da Ibsen die „Nora" schrieb, sein Sehnen weihte. So fügt es der Zufall oder ein dunkles Geschick, dass beide zugleich das Idol fanden für die moderne Menschheit, sich bescheidende Resignation . . . .

Schon diese flüchtige Skizze*) giebt eine Ahnung von den wahrhaft künstlerischen Aufgaben, die eine moderne Regie bei Inscenierung der „Nora" zu lösen hat. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass das Berliner Ensemble nach obigem bei der Wiedergabe der dichterischen Absichten umsomehr im Stich liess, als eine solche Wiedergabe gar nicht in der Absicht seiner Regie lag, die nur wieder „schöne Rollen" spielen lassen wollte. Aber um so fadenscheiniger erwies sich dabei nur ihr ganzer ausschliesslich auf äusserlichen Effekt arbeitender Realismus. Man bemerkte davon drei seltsame Unarten.

Frau Prasch-Grevenberg spielt kein bestimmtes Individuum, kein Schicksal, sondern nur die jedesmalige Situation, die sie sich mit grosser Routine auf den besonderen Effekt berechnet, diese Situation spielt sie jedesmal virtuos, wie es gerade passt: lustig und traurig, ausgelassen und dämonisch, kindisch und überklug, ruhig und pathetisch — alles in einen Topf, eine ganze Skala von virtuoser Kunst, die sich selbst produziert. „Fehlt leider nur das geistige Band." In jeder Scene werden die Töne angeschlagen, die

*) Mehr darüber wird wohl zu sagen sein bei einer baldigen Besprechung von A. v. Hanstein's neuem Buch „Ibsen als Idealist". (Leipzig, Verlag von Georg Freund, 1897.)

für die Scene die schönsten sind, ob aber dabei im ganzen eine Melodie herauskommt, danach wird nicht gefragt. Aber Frau Prasch denkt gewiss, „wenn ich in jeder einzelnen Scene gefalle, muss doch das Ganze erst recht gefallen . . .“

Herr Dr. Max Pohl macht es gerade umgekehrt, er addiert alle seine Scenen zusammen und bildet sich aus dieser Addition einen einzigen Akkord, den er durch alle Scenen erklingen lässt: es entsteht so ein starrer, unveränderlicher und auf ein paar scharfe Noten sublimierter Charakter, der in solcher Versteinerung nun durch alle Akte hindurch geschleift wird, unbekümmert darum, dass jeder Mensch doch im Grunde zugleich ein werdender, sich stündlich ändernder und stetig beeinflusster ist. Aber Herr Dr. Pohl denkt gewiss: „wenn ich von vornherein die ganze Rolle dem Publikum bringe, muss ich in jeder Scene noch um so viel mehr verstanden werden . . .“

Herr Albert Bassermann ist entschieden der Schlaueste. Er kümmert sich weder recht um die einzelne Scenen, noch fragt er viel nach dem Sinne der ganzen Rolle. Er giebt jedesmal mit einer Virtuosität in alltäglichen Nuancen nur solche Menschen, wie sie in der von ihm ausschliesslich umworbenen Phantasie des Publikums leben. Und er giebt diesen Menschen immer nur gerade die Züge, die das Publikum von seiner Alltäglichkeit her zu sehen gewohnt ist und darum am liebsten sieht. Es geniert ihn dabei gar nicht, die Absicht des Dichters zu vergewaltigen, sofern das nur den Wünschen des Publikums schmeichelt. Er pfeift immer nur die Melodie, die das Publikum gerade im Kopfe hat, und so entsteht oft, wie bei seinem Dr. Rank, das gerade Gegenteil der dichterischen Absicht. Aber Herr Bassermann, indem er aus Ibsenschen Idealmenschen rülpsende Rüpel macht von der Strasse, in allersaloppster Alltäglichkeit, denkt gewiss: „Indem ich den Dichter populär mache, werde auch ich „populär“ . . . “

Zwei solche Stücke, in dieser Aufführung, die einmal zu gut, das andere Mal zu schlecht war, mussten des Intendanten Ensemble von vornherein gleich in üblen Miskredit bringen! Man dachte damit zu reüssieren, und hat beidemal unnötiger Weise sich blamiert. Unnötiger Weise! Denn jeder Dramaturg, der dies Ensemble auch nur halbwegs kennt, hätte vor einem wie vor dem anderen aus gleicher Überzeugung gewarnt. Das erste durften sie nicht spielen, wenigstens nicht zum Beginn, denn in seiner Nichtigkeit verriet es allzusehr gleich die vorwiegend virtuose Art seiner Darsteller, das andere konnten sie nicht spielen, weil ihre vorwiegend virtuose Art einer prometheischen Kunst nicht gewachsen ist, weil aus einem „Ibsen“ bei ihnen stets nur ein „Birch-Pfeiffer“ werden kann. Und, wie gesagt, es war nicht nötig. Der „Pfarrer von Kirchfeld“ allein schon hat genügt, davon zu überzeugen. Hier endlich deckte sich Absicht und Können des Dichters mit Absicht und Können des Ensembles. Jeder Künstler, auch der Schauspieler, sofern er der Kunst dient, schafft aus bestimmten seelischen Motiven, ein jeder von ihnen, sofern seine Kunst nicht umgekehrt ihm nur als virtuoser Sport dient, hat „etwas zu sagen“. Das Verhältnis aber eines solchen Bekenntnisses zur jedesmaligen Kulturhöhe bestimmt seinen künstlerischen Wert. Nun auch im Berliner Ensemble scheinen die Besten wenigstens etwas auf dem Herzen zu haben, aber leider sind das offenbar nur Motive von gestern, „aus der Jugendzeit“ — ganz wie der „Pfarrer von Kirchfeld“ auch nur ein Motiv ist von gestern, aus der Jugendzeit . . . Aber eben dadurch konnte es geschehen, dass jetzt zum erstenmal die Aufführung des „Pfarrer von Kirchfeld“, und gerade sie, miteins alle Virtuosität schwinden und etwas von Seele in diesem Ensemble erklingen liess, bei Frl. Hofer und Herrn Beck zwar nur leise, mit kräftigem Schlag aber bei Dr. Pohl, der mit seinem „Wurzelsepp“ — einer Haupt- und Gastrolle von ihm — jedem wohl ans Innerste griff. Indessen, das Stück war vor 27 Jahren ein Verdienst, so wird Dr. Pohl sich wohl auch bescheiden, wenn ihm gesagt wird, auch sein „Wurzelsepp“ wäre ein besonderes Verdienst gewesen vor 27 Jahren . . .

(Schluss folgt.)

Der ehrgeizige Bacillus.

Von Johannes Cotta

Es ist schon furchtbar lange her, da war einmal ein junger Mann, der liebte! und da dieses Gefühl immer heftiger um sich griff und besonders in seinem Innern arge Gährungen und Revolutionen verursachte, so war's eines Tages bei unserm Jüngling just so, als ob bei einem Dampfkessel das Sicherheitsventil prustend und zischend sich hebt — auch bei dem Jüngling hob sich etwas, wallte empor, quoll heraus, immer toller, immer rapider — Buchstaben, Silben, Wörter, Verse, Strophen — — er dichtete! Die Spannung inwendig war zu enorm, es wäre was geplatzt, wenn sich nicht das seelische Sicherheitsventil geöffnet hätte, um den überreich entwickelten Gefühlsdampf ins Freie zu lassen. Da sass er nun und dichtete! Tag und Nacht unaufhörlich, unermüdlich, jedes erreichbare Stück Papier bedeckte er mit Versen, jeden Fetzen, jeden Wisch, ja jede Wand verunreinigte er mit unreinen Reimen. — Eine Wut, eine Raserei, ein Verswahnsinn durchtränkte sein ganzes verliebtes Ich. —

In der sommerlichen, laulichten Atmosphäre bummelte ein namenloser Bacillus herum. Es ist das eben schon furchtbar lange her, und das Geschlecht der Bacillen war damals den Menschen noch völlig unbekannt. — Also unser Bacillus hatte, wie alle Bacillen zu jener Zeit, nichts zu thun, und so bummelte er und dachte trübsinnig über seine zweck- und ruhmlose Existenz nach. Und eine Art Schaffensdrang packte ihn da plötzlich, er lechzte nach Thätigkeit, er sehnte sich nach einem Boden, auf dem er Ungeheures wirken und sein Geschlecht ausbreiten und mehren könnte wunderbar, unerhört, den bekannten „Sand am Meere" noch erklecklich übertrumpfend.

Nolens volens war der solchermassen in schöpferische Gedanken Versunkene vom leisen, lauen Winde vor das offene Fenster des verliebten Jünglings geführt. Der Bacillus kam zu sich durch das Schnaufen und nervöse Federkratzen des Dichtenden — und mit der den Bacillen eigenen Fähigkeit, alles zu durchdringen, lag denn auch alsobald das Innere des Jünglings wie ein offenes Buch vor ihm. —

Sapperment! fuhr's dem Bacillus durch den Kopf, das wäre ein Boden für mich! Hier vor mir sitzt das erste menschliche Individuum, bei dem die Liebe so eigenartig verheerende metrische Wirkungen zeitigte. Wie wär's, wenn ich mich dieses poetisch infizierten Individums, will sagen dieses vor mir sitzenden Seucheherdes bemächtigte, eine Kultur meiner selbst in ihm errichtete und von ihm aus die Dichtpest auf alle verliebten Jünglinge übertrüge? Erhabener Gedanke! — Nicht mehr zweck- und ruhmlos brauche ich durch die Atmosphäre zu bummeln in meines Nichts durchbohrendem Gefühle — Milliarden meiner Nachkommen werden binnen drei Tagen von jenem Schafskopf dort ausgehen in die Welt, über jedes verliebte Männlein herfallen, es anstecken und durchseuchen, dass es eine Lust ist! — Und mein Name? — denn ins Konversationslexikon muss ich! — Versbacillus? Reimbacillus? Dichtbacillus? — — ach was, es wird schon seiner Zeit unter den Menschen mein Entdecker erstehen und mich taufen. — Hauptsache, dass ich da bin und zielbewusst arbeite.

Und er stürzte sich auf den dichtenden Jünnling und züchtete sich in ihm und nach drei Tagen gingen aus von selbigem Jüngling Milliarden von Bacillen, welche alle, alle der Liebe verfallenen jungen Männer elendiglich infizierten, dass sie dichten mussten, dichten, dichten, unaufhörlich dichten! —

Und heute — heute haben wir die Bescheerung!

Von der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897.

Die Aussteller der Gruppe 19 (Musikalische Instrumente) machen bekannt, dass zu bestimmten Tagesstunden, die von ihnen ausgestellten Instrumente, den Besuchern vorgespielt werden. Wir lassen die Liste der betreffenden Firmen nach Anordnung des Katalogs und in alphabetischer Reihenfolge mit Angabe der Stunden folgen.

Adler, Fabrik deutsch-amerikanischer Musikwerke, Schlobach, Malke & Oberländer Leipzig-Gohlis, täglich von früh 9½ Uhr an zu jeder Zeit.

Blüthner, Julius, Leipzig. Kgl. Sächs. Hofpianofortefabrik, täglich.

Fabrik Leipziger Musikwerke, vormals P. Ehrlich & Co., Leipzig-Gohlis, täglich 1—1,15 nachmittags.

Fabrik Lochmannscher Musikwerke, Aktien-Gesellschaft, in Leipzig-Gohlis, täglich jederzeit.

Feurich, Julius, Kgl. Sächs. Hofpianofortefabrik, Leipzig, täglich 11—1 und 4—7 in kleinen Pausen. Auf Wunsch auch ausser diesen Stunden.

Glas, F. O., Revolver-Orchestrionfabrik, in Klingenthal i. S., täglich 10—10,30 vormittags und 2,30—2,45 nachmittags.

Hofberg, M. L., Lindenau, täglich 4—6 Uhr nachmittags.

Holzweissig, Ernst Nachf. (Inh. Paul Simon), Musikwarenfabrik Leipzig, gestattet jedem Fachmanne, seine beiden Harmoniums in der Zeit von früh 10 Uhr bis abends 7 Uhr täglich zu probieren.

Hupfeldt, Ludwig, vorm. J. M. Grob & Co., Fabrik mechanischer Musikwerke, Leipzig-Eutritzsch, täglich 12,15—12,30 mittags und 3,15—3,30 nachmittags.

Irmler, J. G., Flügel- und Pianofortefabrik, Leipzig, jeden Mittwoch, Sonnabend und Sonntag von 4—5 Uhr nachmittags.

Knauf, R., & Sohn, Orgelbauanstalt, Bleicherode, vorläufig jeden Sonntag nachmittags 4 Uhr.

„Komet" Musikwerke, Bauer & Co., Leipzig-Lindenau, täglich 10,30—12 Uhr und 4—7 Uhr nachmittags.

Kreutzbach, Julius, Hofpianofortefabrik, Leipzig, täglich von nachmittags 4 Uhr ab.

Leipziger Musikwerke „Phönix", Schmidt & Co., Leipzig-Gohlis, täglich nachmittags 1,45—2 und 5,30—5,45 Uhr.

Merhaut, Alfred, Leipzig, täglich von 3—6 Uhr nachmittags.

Polyphon Musikwerke, Aktien-Gesellschaft, Wahren bei Leipzig, täglich zu jeder Stunde.

Stichel, F., Pianofortefabrik, Leipzig, jeden Sonntag, Montag, Mittwoch und Sonnabend von 2—7 Uhr nachmittags.

Weigel, C. H., Leipzig, 11—11 Uhr vormittags und 4,45—5 Uhr nachmittags.

Zähringer, R., & Söhne, Orchestrionfabrik, Furtwangen in Baden, Zweiggeschäft in Leipzig, täglich 11,30—11,45 vormittags und 4—4,15 Uhr nachmittags.

A. d. Leipziger Ausstellungs-Zeitung.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

In Bremen giebt sich in den musikalischen Kreisen eine lebhafte Bewegung gegen das „Gastspieldirigieren“ in den grossen Philharmonischen Konzerten kund. Die von der „Bürgerschaft“ im letzten Winter niedergesetzte Kommission „wegen des städtischen Orchesters“ beantragt in einem ausführlichen Bericht u. a.: Die „Bürgerschaft“ wolle den Senat ersuchen, thunlichst dahin zu wirken, dass baldmöglichst wieder ein in Bremen wohnhafter Konzertdirigent angestellt werde.

Görlitz. „Schlesisches Musikfest“. Als Solist für Bariton-Partien ist auch noch unser einheimischer Konzertsänger, Herr Fritz Fiedler, gewonnen worden, der in letzter Zeit vielfach auch ausserhalb Görlitz in grösseren Städten mit entschiedenem Erfolge

gesungen hat. Das vollständige Verzeichnis der Solisten lautet nun also: Frl. Ida Fiedler (Sopran), Frl. Suzanne Lavalle (Sopran), Frau Marie Götze (Alt), Frl. Anna Stephan (Alt), Herr Kurt Sommer (Tenor), Herr Karl Perron (Bariton), Herr Fritz Fiedler (Bariton), Herr Eugen Franck (Bass), Frl. Sandra Dronker (Klavier), Herr Prof. Karl Halir (Violine).

Zürich. Das von Herrn Jørgen Malling gegebene Konzert im kleinen Tonhallensaale rechtfertigte den guten Ruf, der dem Konzertgeber, der zugleich Komponist und Dirigent ist, vorausgegangen war. Der Eindruck, den die gesamte Matinee machte, ist

welcher lauter Kompositionen des Herrn Malling aufgeführt wurden, war ein durchaus bedeutender. Der Komponist ist ein ernster, gereifter Künstler, der nirgends am Oberflächlichen haften bleibt, sondern aus den Tiefen des Lebens und Empfindens schöpft und mit einem gewissen schwermütigen Zuge, der den Kindern des Nordens eigen zu sein pflegt, uns ganz besonders sympathisch ist.

Theater (Oper).

Leipzig. Der erste Gastspielabend des Stuttgarter Opern-Ensembles nahm am Sonntag mit einer Aufführung von Wagners „Tannhäuser“ einen glänzenden äusseren

Verlauf. Wir kommen in unserer nächsten Nummer auf die Vorstellung noch eingehend zurück.

Dresden. Bungerts Musiktragödie „Odysseus' Heimkehr" wurde seit ihrer ersten Aufführung im Dezember bereits 25 Mal bei stets vollem Hause wiederholt.

Wiesbaden. In der Festaufführung des „Siegfried" an Wagners Geburtstage wurde Herr Krauss bekanntlich so heiser, dass seine Partnerin, Frau Reuss Belce, den Schluss des 3. Aktes buchstäblich allein singen musste. In der letzten Wiedergabe des Werkes 14 Tage später machte er den Schaden wieder gut und hielt tapfer bis zu Ende aus. Für die beurlaubte Frau Reuss sang Frau Ende-Andriessen die „Brünnhilde". Sie müsste vermöge ihrer Figur eine gutaussehende Vertreterin dieser Rolle sein, weiss aber durch ein völlig verfehltes Kostüm jeden Gedanken an ein Wotanskind zu zerstören. Ihr Gesang ist sehr unrhythmisch, so dass es Herrn Rebizek nicht leicht wurde, die Fühlung mit der Sängerin herzustellen. Was die Darstellung der Frau Ende anbetrifft, so muss es unbegreiflich erscheinen, dass die Wagnerschen Vorschriften noch immer so gänzlich unbeachtet gelassen werden. Diese „Brünnhilde" erwachte wie ein junges Mädchen nach einer durchtanzten Nacht, streckte und dehnte sich nach Belieben und rieb sich schliesslich noch den Schlaf aus den Augen — echt menschlich. Dann eilte sie so schnell wie möglich vom Lager herunter, um in der Nähe des Souffleurs nach Herzenslust herumagieren zu können. Kurz, sie häufte eine Unmenge von Stillosigkeiten zusammen, so dass von der Rolle selbst wenig übrig blieb.

R. E.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97. III. Jahrgang. Heft 40.

Die Redenden Künste

CASPARI

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. — Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

C · W

Leipzig, den 26. Juni

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von 1/212—1/21 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,— für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12530), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt 1, No. 1975.

Heft 40.

Inhalts-Verzeichnis.

Abonnements-Einladung!

Mit der vorliegenden Nummer beginnt das vierte Quartal unserer Zeitschrift, wozu wir unsere Leser höflichst zur rechtzeitigen Erneuerung des Abonnements einladen. Die musikalischen Ereignisse dieses Sommers (**Tonkünstlerversammlung in Mannheim, Görlitzer Musikfest, Bayreuther Festspiele** u. s. w.) werden in unserer Zeitschrift die gleiche gebührende und eingehende Würdigung finden, wie im Vorjahre. In der Hoffnung, dass zu den alten Freunden und Gönnern der „Redenden Künste" auch neue hinzukommen werden, verbleiben

in Hochachtung

Die Redaktion und der Verlag der
„Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Das Festkonzert im Gewandhause. 10. Juni. Glanzvoller konnte das zu Ehren
es Schriftsteller-Tages und der gleichzeitig tagenden Ärzte-Versammlung am 10. Juni
n Gewandhause veranstaltete Festkonzert wohl kaum eröffnet werden, als mit dem Vor-
piel zu den „Meistersingern", diesem herrlichen Ausdruck freudiger Feststimmung.
sowohl dieses Werk als auch die den Schluss des reichhaltigen Programms bildende
Tannhäuser"-Ouverture erfuhren unter der genialen Führung des Herrn Kapellmeister
ikisch, welcher nach seinen fast beispiellosen Erfolgen in Paris usw. wieder zum ersten
nal an dieser Stelle stand, eine wahrhaft grandiose Wiedergabe, und so musste sich
ie Musikstadt Leipzig durch diese zwei Meisterwerke Wagners — ihres grössten Sohnes
— in solch vollendeter Ausführung seitens des Gewandhaus-Orchesters den Gästen im
ellsten Lichte zeigen. Ausser Wagner, waren Weber-Berlioz mit der „Aufforderung
um Tanz", sowie Grieg mit der Orchester-Suite „Peer Gynt", dem bekannten reizvoll-
ebenswürdigen Werke auf dem Programm vertreten, und in diesen Stücken gelangten
inste Ausarbeitung, bewundernswerte Präzision und abwechselungsreiche Gestaltung
es Klangkolorits zur höchsten Vollendung. Neben solchen Werken musste naturgemäss
e Brahmssche akademische Fest-Ouverture, bekanntlich eine Gelegenheitskomposition,
nigermassen zurücktreten. Grosse Ehre legte der bisherige Konzertmeister des Gewand-
aus-Orchesters, Herr Carl Prill, welcher sich in diesem Konzert verabschiedete, um
emnächst seine neue Stellung am Wiener Hofopernorchester anzutreten, durch den wohl-
getönten Vortrag des Bruchschen G-moll-Konzertes — einer wahren Perle unter den
odernen Violin-Konzerten — sowie zweier Stücke von Spohr und Godard ein. Dass
ır Vervollständigung des Programms eine auswärtige Sängerin herangezogen worden
ar, indem man bei der Schwesterstadt Dresden eine musikalische Anleihe gemacht und
e dortige kgl. sächs. Hofopernsängerin Frl. Erika Wedekind zur Mitwirkung berufen
itte, musste einigermassen Verwunderung erregen, da dies bei den in Leipzig weilenden
isten den Anschein erwecken konnte, als ob in der berühmten Musikstadt Leipzig keine
nzige, zu würdiger Repräsentation geeignete Gesangskraft vorhanden sei. Die Vorzüge
ıd verschiedentlichen Mängel der genannten Künstlerin sind erst kürzlich an dieser
elle gelegentlich ihres Gastspieles am hiesigen Stadttheater eingehend besprochen
orden. Ausser der Scene und Arie aus der Verdischen „Traviata" sang Frl. Wede-
nd mehrere Lieder, selbstverständlich auch „Die Nachtigall" von Alabieff, und nur mit
esem ihrem Spezial-Liede vermochte die Sängerin einen lebhafteren Erfolg zu erzielen.
e Dresdner Nachtigall ist, wie es scheint, ohne die Alabieffsche Nachtigall schon gar
cht mehr denkbar, wenigstens ist mir diese Nachtigall auf allen mir zu Gehör bezw.
Gesicht gekommenen Programmen, in denen Frl. Wedekind mitgewirkt hat, begegnet.
ollten vielleicht die Worte des alten hübschen Liedes von der Nachtigall, die entfernt
ır . . „. . . was Neues hat sie nicht gelernt, singt alte liebe Lieder" — in Vorahnung
r kommenden Dresdner Nachtigall gedichtet worden sein? Da nun das Publikum, wie
hier durch den auf dem Programm befindlichen Vermerk „auf Wunsch" auch wieder

erkennbar war, von Frl. Wedekind gar nichts Neues verlangt — wie dies sonst andern Künstlern gegenüber geschieht — so hat es die Gedachte auch gar nicht nötig, es ihrer Naturkollegin zuvorzuthun und Neues zu lernen. Ob es vom rein künstlerischen Standpunkte aus gerade gebilligt werden kann, fast ausschliesslich eine solche „Spezialität" zu kultivieren, ist freilich eine andere Frage, jahrein, jahraus dasselbe Lied — Quousque tandem?

Dr. R. Hering.

Zum Gesamtgastspiel der Opernmitglieder des Kgl. Hoftheaters zu Stuttgart.

Von *Robert West*.

Das seit geraumer Zeit mit Spannung erwartete Gastspiel des Stuttgarter Opernensembles im Neuen Theater nahm am vergangenen Sonntag vor starkbesetztem Hause einen vielversprechenden Anfang. Wie um sogleich ihre besten Truppen ins Feld zu führen, hatten die Gäste für den Eröffnungsabend Wagners „Tannhäuser" gewählt. Der äussere Erfolg der Vorstellung war lärmend und von unserem Sonntagspublikum, einem Impulse übergrosser Höflichkeit den schwäbischen Gästen gegenüber folgend, vielleicht etwas voreilig gemacht. Wenigstens bewies dies der Rückschlag, welcher mit der am Montag darauf folgenden Vorstellung Mascagnischer Werke eintrat. Der „Tannhäuser" wird auf ein erwartungsvolles, festtäglich gestimmtes Auditorium seine Wirkung wohl auch bei einer minderwertigen Wiedergabe nie verfehlen, auch in der bescheidensten Gewandung strahlt aus ihm sieghaft leuchtend der Genius des Gewaltigen von Bayreuth. Vor einem nüchtern abwägenden kritischen Verstande bleiben die begeisterten Lobeshymnen, die ein Teil der Tagespresse den Stuttgarter Gästen spendete, wohl ebensowenig stichhaltig, wie die demonstrativen Beifallsbezeugungen des Publikums. Für mich hat das Gastspiel der Stuttgarter bis jetzt vor allem den Beweis gebracht, dass wir Leipziger, trotz alles Murrens und Nörgelns über unsere Opernverhältnisse, immer noch über ein, wenn auch nicht gerade erstklassiges, so doch sehr respektables Ensemble verfügen. So steht, um einzelnes zu nennen, die Aufführung der „Cavalleria" bei uns auf einem wesentlich höheren Niveau, wogegen ich den Gästen und der Wahrheit zu Ehren gerne einräumen will, dass das künstlerische Milieu der in Rede stehenden Eröffnungsvorstellung des „Tannhäuser" über dem an unserer heimischen Bühne gewohnten stand. Seine Motivierung mag dieser Umstand darin finden, dass bei uns gerade im „Tannhäuser" lange nicht jene künstlerische Disciplin herrscht, wie sie seiner Zeit dem „Lohengrin" hier zu teil wurde, dass ferner aber bei den Gästen die meisten Rollen teils in den Händen durch langjährige praktische Erfahrung routinierter und gereifter Sänger (Rothmühl, Hromada) liegen, teils von ihren Vertretern an berufenster Stätte selbst, nämlich in Bayreuth studiert und verkörpert worden sind (Wiborg, Frauscher). Letzteres tritt am Lebendigsten bei der jugendlich-dramatischen Sängerin des Ensembles, Frl. Elise Wiborg in die Erscheinung. Sie verkörpert die Elisabeth streng im Sinne des heutigen Bayreuth. Fast noch Kind, kaum erblüht, als siebzehnjährige Jungfrau, wie sie dem Meister entschieden vorschweben musste, der diese Rolle bekanntlich bei der ersten Aufführung des Werkes seiner noch sehr jugendlichen Nichte, der späteren Frau Johanna Jachmann-Wagner anvertraute. Frl. Wiborg ist für diese mädchenhaft schüchterne, poesievolle Verkörperung der Rolle aufs glücklichste prädestiniert durch ihre zarte Erscheinung und den etwas herben Klang ihres Organs. Die gesanglichen Mängel der Dame treten unter diesen Umständen weniger störend in die Erscheinung. Musterhaft war die Darstellung, die sich frei hielt von allem schablonenmässig Opernhaften, es sei hier nur an das wundervolle stumme Spiel gegenüber Wolfram im dritten Akte erinnert, dem demutsvollen Zauber, der dem Vortrag des Gebets eine seltene Weihe verlieh, dürfte sich wohl keines Hörers Herz verschlossen haben. Herr Rothmühl bot als Tannhäuser

eine achtunggebietende Leistung, die den ihr gespendeten Beifall wohl reichlich verdiente, aber dennoch einen stilistisch weit unebeneren Eindruck hinterliess, wie Frl. Waborgs Elisabeth. Wenn Heinrich T. Finck in seinem Buch „Wagner und seine Werke" einmal sagt: „Ich kann dem Leser nicht eindringlich genug empfehlen, den Leitfaden zur Aufführung des „Tannhäuser" (V. 161—204) zu studieren, den Wagner zehn Jahre nach der ersten Aufführung der Oper schrieb und der eines der belehrendsten dramaturgischen Essays bildet, die je geschrieben wurden", so möchte ich dies in erhöhtem Masse jedem Sänger empfehlen, der an die Partie des Tannhäuser herantritt.

Keine Wagnersche Heldengestalt ohne alle Ausnahme ist in ihrem Wesen und nach ihrer Bedeutung so schwierig zu erfassen, wie gerade diese. Herr Rothmühl liess es zwar nicht an einer gesanglich, wie darstellerisch wirkungsvollen Wiedergabe der Rolle fehlen, die ihm in jeder Beziehung das ehrende Zeugnis eines intelligenten Künstlers ausstellt, aber er liess doch zu sehr den alles begeisternden Schwung, die Ekstase der Sinnlichkeit und jene wilde Verzweiflung, jenen prometheischen Trotz vermissen, die in den entscheidenden Momenten der Handlung bei einem Niemann so unmittelbar mit fortriss, der, wenn auch in geringerem Masse, dem Tannhäuser Winkelmanns und selbst dem Poseur Alvary in dieser Partie zu eigen ist. Einzelheiten in Rothmühls Darstellung waren unbedingt grosszügig und vornehm gehalten und liessen wohl auf ein grosses Vorbild (Niemann) schliessen, anderes aber wiederum wirkte gesucht und arg manieriert, so z. B. das auffällige (sit venia verbo!) Kokettieren mit Elisabeth während des Sängerkrieges. Davon ist nur ein Schritt noch zu dem argen Lapsus, über den Wagner in seinem einundvierzigsten Briefe an Liszt berichtet und der darin bestand, dass der Sänger des Titelhelden bei der ersten Dresdener Aufführung des „Tannhäuser" zum Schrecken des Meisters den Hymnus „Dir Göttin der Liebe" an Elisabeth richtete. Den Wolfram Carl Somers, eines stimmgewaltigen Künstlers, der eine Zeit lang für keinen geringeren als Theodor Reichmann an der Wiener Hofoper engagiert war und erst in diesem Winter reiche Ehren und Lorbeeren bei seiner amerikanischen Tournee mit dem Damrosch Ensemble erntete, haben wir leider hier noch nicht zu hören bekommen. Bei der ersten Aufführung vertrat ihn unser einheimischer Baritonist Herr Schütz, bei der zweiten trat Herr Cords vom Stadttheater in Magdeburg an seine Stelle. Seine Leistung litt sehr unter anscheinend mangelnder Vorbereitung und auffälliger Befangenheit, das Material ist beachtenswert, besonders in der Höhe voll Klangreiz und im ganzen wohlgeschult. Um wieder zu unseren Stuttgarter Gästen zurückzukehren, sei als eine weitere durch den Einfluss Bayreuths stilistisch hervorragende Leistung der Landgraf Frauschers genannt. Sein Organ ist ein dunkler, profunder Bass, der an stimmlicher Wucht nichts zu wünschen übrig lässt, der Vortrag dieses Künstlers ist eminent dramatisch, wuchtig und voll Nachdruck, das Spiel verrät Intelligenz und sorgfältiges Befassen mit seiner Aufgabe, zwei treffliche künstlerische Eigenschaften, die Herrn Frauscher nur leider etliche Male zur Übertreibung und Affektation verleitet haben, denn so nur konnte der sentimentale Vortrag der Worte „ein wunderbar Geheimnis dünkt es mich" oder der geheimnisvoll geflüsterten Stelle „Ein furchtbares Verbrechen ward begangen" (das p an dieser Stelle bezieht sich doch wohl nur auf den Begleitakkord, für den Sänger spricht der scenische Vermerk „feierlich in die Mitte tretend" deutlich und unzweideutig genug) auf den Hörer wirken. Prächtig charakterisierte Herr Hromada den alten Haudegen Biterolf in Spiel und Gesang; der Künstler, der nebenbei gesagt, ein trefflicher Sachs-Darsteller ist, ist in Folge seiner Vielseitigkeit eine höchst schätzbare Kraft des Stuttgarter Ensembles. Ähnliches gilt von dem Vertreter des Walter, Herrn Peter Müller, hier ist es besonders das sympathische Material, was sogleich für den Künstler einnehmen muss. Die schwächste Leistung bot die Primadonna Frl. Wiesner in der Partie der Venus. Möglich, dass ihr die Anstrengungen der erst kürzlich zweimal gesungenen Isoldenpartie noch anhaften, jedenfalls vermochten Material und Vortrag der Dame — letzterer liess zudem die wünschenswerte musikalische Sicherheit stellenweise vermissen — nicht in hervorragender Weise zu befriedigen. Das Hirtenlied sang Frl. Sutter mit frischer Stimme und hübschem Ausdruck, ihr Verbleiben auf der Bühne nach den Worten „Betet für meine arme Seele" wirkte insofern illusionswidrig, da die Schalmei gleich darauf doch bereits aus einiger

Entfernung erklingt. Damit wäre ich schon bei der im ganzen ausgezeichneten Regie des Herrn Harlacher angekommen, der in der Jagdscene des ersten Aktes, in der grossen Wartburgscene usw. trefflich seines Amtes waltete. Ist denn das Verschwinden der Venus auf keine andere Weise zu bewerkstelligen, als dass die „Göttin aller Hulden“ buchstäblich vor dem Ausruf Tannhäusers „Mein Heil, mein Heil ruht in Maria“ das Hasenpanier ergreift, sich beide Ohren zuhält und einfach davonläuft? Wäre hier nicht die Versenkung am Platze?

Auch eine Revision der meisten Partien in Bezug auf noten- und textgetreue Wiedergabe (Frl. Wiesner, Herr Rothmühl, Herr Frauscher) wäre zu empfehlen. Die Tempi des Herrn Dr. Alois Obrist befremdeten in der ersten Aufführung an einigen Stellen, waren aber in der Wiederholung teilweise modificiert. Als Orchesterleiter hat sich der Stuttgarter Dirigent bei uns im übrigen sehr gut eingeführt. Das Publikum war von der Vorstellung stellenweise sichtlich hoch enthusiasmiert, es rief die Darsteller oft vor die Rampe. Beide Aufführungen des Werkes waren ausgezeichnet besucht. Über die weiteren Darbietungen der Gäste (drei Aufführungen Mascagnischer Werke (Zanetto, Cavalleria und Ratcliff), „Postillon von Lonjumeau“ und „Lustige Weiber“ werde ich in nächster Nummer berichten.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Erstaufführung des Musikdramas „Dichter und Welt“ von W. von Baussnern am Grossherzoglichen Hoftheater zu Weimar.

Am 4. Juni ging am Weimarischen Hoftheater das Musikdrama „Dichter und Welt“ von Julius Petri, Musik von Waldemar von Baussnern, über die Scene, ohne indessen einen nachhaltigen, entschiedenen Erfolg davon zu tragen. Es ist einer jener zahllosen Epigonenwerke, das durch den Mangel an dramatischer, wie musikalischer Eigenart fallen musste. Der Librettist, ein begabter, für seine Entwickelung jedoch zu früh dahingeschiedener Schriftsteller, meinte mit seinem Buch den rohen veristischen Bestrebungen Jungitaliens und Neudeutschlands entgegen wirken und ihnen gegenüber den angestammten deutschen Idealismus wieder zur Geltung bringen zu können. Die unglückliche Anlage des Poems jedoch, das Auseinanderdehnen des ohnehin nicht sehr handlungsreichen Stoffes auf drei lange Akte und der Mangel an Reife bei Dichter und Musiker liessen ein Werk erstehen, das alles eher ist, als ein kühner Protest gegen die allerneueste Operndramatik. Eine kurze Skizze der Handlung möge meine Behauptung unterstützen.

Heinrich Suso, der bekannte Mystiker und geistliche Dichter des 14. Jahrhunderts, ist mit Wolfbrecht und Irmina zusammen aufgewachsen, durch innige Neigung mit den beiden Jugendfreunden verbunden. Wolfbrecht, der Irmina immer geliebt, zog, seinem bedrängten Oheim zu Hilfe, in den Krieg, und letztere schenkt auf die Kunde von des Geliebten Tode hin dem Poeten ihr Herz. Suso ist indessen ein Träumer, er brütet über grossen Entwürfen, ohne über Anläufe hinauszukommen und sucht, hierdurch verbittert, einsames Leistungsheil und stillen Waldesfrieden auf, um die Ruhe seiner Seele wieder zu finden. Seine Braut vermag ihm jedoch nicht auf die entlegenen Pfade seines Grübelns zu folgen. Sie kann ihn und sein Seelenleiden nicht verstehen, und die Liebe zu ihm erkaltet allmählich. Als nun gar der totgeglaubte Wolfbrecht vom Kampfe heimkehrt und in der Freude des Wiedersehens ahnungslos der Jugendfreundin seine Liebe gesteht in Gegenwart des „Dichters“, da ist die Katastrophe da. Irmina wählt Wolfbrecht und Suso stürzt, sich verraten wähnend, verzweiflungsvoll davon. (I. Akt.)

Während nun Wolfbrecht die Geliebte zum Altare führt, findet Heinrich bei einem frommen Einsiedel im Hochgebirge Unterkommen. Die überwältigende Pracht der ge-

Himmel starrenden Schneeriesen nicht minder, wie der tröstende Zuspruch des Weisen der Berge lindern seinen Schmerz, nur zurück will er zur Welt, die ihn so tief verkannt, verletzt, verraten. Unterdessen trüben Gewissensqualen das junge Glück der Beiden auf dem Schloss im Thale, und sie kommen herauf zur Berghütte, um von Suso Verzeihung zu erflehen und zu erlangen. In jäh aufbäumendem Schmerze stösst dieser die Versöhnung bietende Hand erbarmungslos ab. Da kommt ein Flagellantenzug zu Berge. Unten geht der „schwarze Tod“ um, das „grosse Sterben“ verödet Schwabens lachende Gauen. Suso fühlt sich durch die ekstatische Verzücktheit der Geisselbrüder auf das tiefste berührt. Er sieht das Kleinliche seines Trotzes ein und sucht die Jugendfreunde auf, um reuig den Zwiespalt zu versöhnen, angesichts der grandiosen Majestät des Todes, dem auch er verfallen, den er so oft und heiss herbeigesehnt. (II. Akt.)

Der Totkranke kommt in Wolfbrechts Schloss, segnet dessen Bund mit Irmina und stirbt versöhnt und versöhnend. (III. Akt.)

Auch ohne die Auseinanderreckung des Stoffes auf 3 Akte, welche in den beiden letzten das Gefühl grenzenloser Öde beim Zuhörer erweckt, in Betracht zu ziehen, muss man wohl zu der Einsicht kommen, dass das Buch nicht zur musikalischen Verarbeitung geschaffen ist. Es mangelt ihm eine straffe, geschlossene Dramatik und seinen Personen fehlt die Charakterzeichnung. Wir müssen uns daran gewöhnen, auch an Opernbücher, besonders aber an die, welche sich „Dramen“ titulieren, schärfere Anforderungen zu stellen als bisher. Psychologische Tüfteleien aber kann man überhaupt nicht in Musik setzen, an solchen ist jedoch in dem Libretto kein Mangel, ja eigentlich ist das ganze Opus nur auf diese Tüfteleien basiert. Und was sind das für Charaktere! Suso — ein ganz unentschiedener, krankhaft erregter Mensch, der zu Zeiten lyrischen Eingebungen und immer mystischen Gedanken zugänglich, aber im Leben kein Dichter von Gottes Gnaden und auch als Mensch zum mindesten kein Mann, kein Charakter ist. Alles andere ist überhaupt nur flüchtig skizziert, unbestimmt, verschwimmend! Der Text ist eben Sekundanerpoesie, inhaltlich, wie sprachlich. In letzterer Beziehung ist eine gewisse formale Schönheit, aber keine Eigenart zu konstatieren. Die Anlehnungen an Goethes Faust sind ganz auffällig. Ein gewisses Geistreicheln, ein Kokettieren mit Allegorien und Symbolen, sowie eine häufig recht gesuchte Diktion beeinflussen die „Vertonbarkeit“ des Gedichtes nicht gerade günstig.

Die Musik, die W. von Baussnern zu dieser Dichtung geschrieben hat, ist nicht höher zu bewerten als diese. Auch von Baussnern ist noch nicht fertig als Musiker und, wie mir scheint, auch nicht hervorragend dramatisch begabt. v. Baussnern schreibt die unendliche Melodie unter Verzicht auf das Leitmotivsystem. Breites Melos findet sich nur im 1., dem musikalisch besten Akte, prägnante Themen nirgends. Der Komponist ist bestrebt, den Textinhalt musikalisch möglichst genau und präzis wieder zu geben. Es muss anerkannt werden, dass er darin eine nicht gewöhnliche Gewandheit besitzt. Weil er aber, wie schon oben gesagt, das Leitmotiv über Bord wirft, gelangt er in seiner Musik nicht zu einer festen Einheit. Es ist etwas Quallenartiges in dieser Musik, formlos, ohne rechtes Rückgrat. Themen treten nur auf zur Kennzeichnung einzelner scenischer Vorgänge. Zu einer Durchführung gelangen sie nicht. Daher überwuchert auch das tonmalerische Element das reinmusikalische um ein Beträchtliches, und das Endergebnis ist die musikalische Anarchie. Die Stimmenbehandlung ist nicht gerade meisterhaft. Der Sänger muss seine Stimme enorm anstrengen, um dem Baussnernschen Orchester stand zu halten. Die Gesangsmelodie, wenn man von einer solchen überhaupt reden kann, bewegt sich mit weiten Sprüngen in den entlegensten Intervallen, ist überhaupt sehr unangenehm geführt und harmoniert selten mit den Instrumentalklängen. So ist es namentlich die Partie des Wolfbrecht, die übertäubt wird von rohem Orchesterlärm und in geradezu martervollen Lagen sich bewegt.

Auch in Bezug auf die Instrumentierung ist nicht viel Lobenswertes zu berichten. Der Komponist muss auf diesem Gebiete noch viel lernen, namentlich in der Behandlung der Holzbläser. Immer dieselben Klangkombinationen ermüden und immer die gleichen Effekte (langausgehaltene Töne der Fagotte, Paukenwirbel von einem Dutzend Takten bei jeder Gelegenheit, Pizzicati des ganzen Saitenchores, disharmonische Trompeten

fanfaren usw.) stumpfen nach und nach ab. Der dritte, musikalisch beste Akt erfreut dagegen durch eine blühende, warme Melodik und durch feine, sinnige Einzelzüge.

Die Aufführung war unter Stavenhagens straffer und exakter Leitung vorzüglich. Unter den Solisten war Herr Heinrich Zeller (Wolfbrecht) am hervorragendsten. Der Sänger ist schon heute einer der bedeutendsten, sicher einer der musikalischsten Tenöre Deutschlands. Sein „Tannhäuser", sein „Tristan" und sein „Guntram" sind musterhafte Leistungen, wie auch sein „Wolfbrecht". Herr Gmür (Suso) fesselte durch meisterhaftes Spiel und ausdrucksvollen Gesang, vermochte aber den Helden nicht geniessbarer zu machen. Frau Stavenhagen als ausgezeichnete Irmina, Frl. Joachim als „Frau aus dem Volke", Frl. Hofmann (I. Genius) und Frau von Merke (II. Genius) boten zum grossen Teile Vorzügliches. Die Regie des Herrn Wiedey bewährte sich vortrefflich.

Das Drama erzielte einen Achtungserfolg, auf dem Repertoire wird es sich jedoch wohl kaum halten.

R. Greiner.

Die XXXIII. Tonkünstler-Versammlung zu Mannheim.

Berichte von Dr. Richard Hering und Luise Pohl.

Dritte Aufführung.

Sonnabend, den 29. Mai 1897, Abends 7 Uhr, im Grossherzogl. Hof- und National-Theater.

Das dritte Konzert trug den Charakter eines durchaus internationalen. Dieser Abend war hauptsächlich den Ausländern reserviert worden.

Festdirigent war zwar der Grossh. bad. Hofkapellmeister E. N. von Reznicek, dessen Namen uns aber schon sagt, dass er kein Deutscher ist. Er ist in Wien geboren und hat manches Jahr in Prag gelebt — und gearbeitet, denn in die Prager Jahre fallen die meisten seiner Kompositionen, vor allem „Donna Diana", die ihn schnell zum berühmten Manne gemacht.

Sieht man sich die Namen des Programmes an, so muss man gestehen, dass der allgemeine deutsche Musikverein bewiesen hat, dass er jeder Richtung in der Kunst ein gleiches und volles Recht einräumt. Nur so kann die Kunst von Einseitigkeit und Verfall bewahrt bleiben. „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat, aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann." —

Im Sinne dieser Worte unseres grossen Lessing, die wir allen Parteien und Richtungen zurufen möchten, wollen wir uns die gebotenen Tonstücke näher betrachten.

Die Symphonie sur des thèmes montagnards von Vincent d'Indy war für die Meisten wohl eine neue Erscheinung am musikalischen Himmel Deutschlands, denn in seinem Vaterlande Frankreich zählt d'Indy schon längst zu den beliebtesten und talentvollsten Komponisten der neuen Schule.

Auf dieses Tonwerk d'Indy's dürfte man den Ausspruch Schumanns anwenden: „Die Form ist das Gefäss des Geistes. Grössere Räume fordern, sie zu füllen, grössern Geist." Kleine Gedanken bedürfen daher auch konsequenter Weise nur kleinerer Formen. D'Indy versucht wie alle Talente seinen eigenen Weg zu gehen, denn jeder Regelzwang muss zur Gedankenlosigkeit, zur Phrase ohne Inhalt führen, und das kann und darf man von d'Indys Schöpfung nicht behaupten. Er ist frei von aller Effekthascherei. Sein Werk ist originell, aus sich selbst geschaffen.

Durch und durch Franzose, dürfte sein Vorbild Chabrier sein, dessen „Gwendoline" unbewusst auf ihn einwirkte. D'Indy sieht alle Kunstmittel nur für das an, was sie sein sollen: Mittel zum Ausdruck seiner Ideen. Diese Ideen sind nun allerdings oft sehr subjektiver Art, mithin sind sie ebenso fern von jeder Nachahmung, als wie sie wiederum sich nicht zur Nachahmung eignen. Aber dennoch ist er nicht ohne Zusammenhang

mit der Vergangenheit, und noch weniger mit der Gegenwart. Die Symphonie ist schon im Jahre 1886 geschrieben und zwar über ein französisches Bergvolkslied, sie besteht aus drei Sätzen.

Der Anfang bringt uns kurze Bruchstücke des Bergvolksliedes. Mit rücksichtsloser, leidenschaftlicher Gewalt bricht sich die originelle Grösse des Geistes Bahn. Bei dem Komponisten verleugnet sich wahrlich das französische Element in seiner Natur nicht, es giebt dem Ganzen das graziöse Pikante. Die neudeutsche Schule ist aber doch nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben, hierdurch hat er harmonische Feinheiten, modulatorische Beweglichkeit, orchestrale Klangfarben gewonnen, die seinem Werke ein charakteristisches und interessantes Gepräge geben. D'Indy wird es sicher erreichen, dass er in Deutschland bekannt und beliebt wird.

Die Stimmung des zweiten Satzes — eine Mondscheinnacht mit Geistererscheinung — besitzt eine Fülle von Poesie. Von dem Dialog zwischen Klavier, Flöte und Streichquartett, kann man mit der einen Strophe aus Berlioz' de la spectre rose sagen „Dieser Duft ist meine Seele, und aus Eden komm ich her." — —

Was aus Kunstmitteln geleistet werden kann, nur aus einem höchst einfach geformten volksliedartigen Hauptmotiv die kontrastierendsten Stimmungen mit wunderbarer Prägnanz und erstaunlicher Mannigfaltigkeit zu gestalten, das hat d'Indy uns in seiner Symphonie sur des thèmes montagnards gezeigt. Die thematische Einheit hält das Ganze zusammen, im übrigen ist aber der Entwickelung des Periodenbaus volle Freiheit gewahrt, so dass der Komponist dem volkstümlichen Gedanken, unbehindert durch Repetitionen, Paralellsätze etc. frei folgen konnte.

Die Klavierstimme, welche Herr Eduard Risler aus Paris übernommen hatte, bietet manche technische und rhythmische Schwierigkeiten, sie erfordert jedenfalls einen ganzen Mann. Dankbar ist die Aufgabe für den Klavierspieler nicht, wer Herrn Risler den eminent begabten, höchst poetischen Klavierspieler nicht von früher her gekannt, konnte ihn unmöglich nach seinem wahren Werte beurteilen. Herr Risler verdient für die stets warm durchdachte Auffassung alles von ihm Gespielten die vollste Bewunderung. Beide Künstler, der Komponist sowohl wie Herr E. Risler, hatten einen grossen wohlverdienten Erfolg, und wurden am Schluss der Symphonie mit kaum endenwollendem Hervorruf ausgezeichnet.

Als zweite Nummer stand das Violin-Konzert von Peter Tschaikowsky, des leider viel zu früh verstorbenen russischen Komponisten, auf dem Programm.

Man darf wohl behaupten, dass Tschaikowsky aus der Berlioz-Liszt'schen Schule hervorgegangen ist. Trotzdem ist er aber durchweg natürlich im Stil. Tschaikowsky hat so Geniales geschaffen, dass er den jüngsten deutschen Komponisten vollständig „über ist" — Jetzt endlich fangen unsere deutschen Konzertsäle an, von seinen Werken Notiz zu nehmen, — er ist ja tot — folglich kann und darf man ihn aufführen — aber wie lange Jahre waren Hans von Bülow und der allgemeine deutsche Musikverein fast seine einzigen Vertreter. Das Violin-Konzert ist geistreich und fein durchdacht. Der Komponist versteht es hier trotz aller Leidenschaft und Plastik der Gedanken, die dem Violin-Konzert gezogenen Grenzen nicht zu überschreiten und Gedankentiefe mit oft berauschendem Orchesterkolorit zu verbinden, so dass man sein Konzert schon zu den hervorragendsten Produkten der modernen Violinlitteratur zählen darf.

Mit hohen Erwartungen sah man dem Auftreten des jungen Geigers Herrn Petschnikoff entgegen. Sein einschmeichelnder süsser Ton kam dem schönen Werk sehr zu gute. Er beherrschte das grosse und sehr schwierige Werk vollkommen, und nur seiner eminenten Sicherheit und Mühe ist es zu danken, dass alles gut abging.

Herr Petschnikoff hatte einen grossen begeisterten Erfolg, der sich noch weit mehr steigerte, nachdem er das wundervolle Adagio und Fuge von J. S. Bach für Geige allein gespielt hatte. Er verbindet hier Stilgrösse mit technischer Abrundung und spiritueller Gehobenheit.

Wie sicher entwirrte seine Kunst die Maschen des polyphonen Gewebes! Solche Genüsse bleiben unvergesslich. Trotz der furchtbaren Hitze und der sehr beträchtlichen Länge des Konzertes musste Herr Petschnikoff das Adagio wiederholen.

Das Publikum war dem Künstler aber auch dankbar dafür — — ob alle· dürfte eine Gewissensfrage sein — — denn das Programm war noch lang — und der Genüsse noch viel, die unserer harrten — —

Als man bei Prohaskas „Fusswanderung" ankam, war man schon ziemlich müde und es bangte einem ordentlich für den armen „Fusswanderer" — doch wer könnte an Müdigkeit denken, einem Sänger wie Dr. Felix Kraus gegenüber. — Dr. Kraus ist die verkörperte Männlichkeit — auch in seiner Kunst. Eine wuchtige Kraft, die durch eine ernste künstlerische Erziehung geadelt worden, macht sich durch den vortrefflichen Sänger sieghaft geltend. Es erscheint uns sehr natürlich, dass Herr Dr. Kraus mit seiner markigen Stimme mehr von einer ernsten Kunstgattung angezogen wird, deren plastischer Ausdruck den Erfolg sichert. Mit der subtilen Verfeinerung seiner Vortragskunst muss er alles, was es auch sei, zu voller Geltung bringen. Bei einem solchen Interpreten konnte natürlich auch „der Fusswanderer" trotz des sehr beträchtlich weiten Weges seine Wirkung nicht verfehlen. Dass die Kantate an sich einen grossen Eindruck hervorgerufen, wäre schwer zu behaupten, jedenfalls fällt der Löwenanteil des Erfolges Herrn Kraus zu. —

Wahrhaft leid that es einem aber, von Herrn Kraus solche einfache, nichtssagende Lieder wie die von Herrn Fritz Steinbach hören zu müssen. Der Sänger hatte uns gewöhnt, von ihm nur Sachen im grossen Stil zu hören. —

Liszts Dante-Symphonie bildete den Schluss des Konzertes und war wohl für die meisten der Haupt-Anziehungspunkt des Abends. Gehört doch die Dante-Symphonie zu den erhabensten Schöpfungen des menschlichen Geistes. Die Aufgabe, welche sich Liszt in der Dante-Symphonie gestellt hatte und stellen musste, war eine von der Faust-Symphonie gänzlich verschiedene. Hier galt es nicht, drei Charaktere musikalisch zu zeichnen, hier konnte er den ungeheuren Stoff nur dadurch bewältigen, dass er einerseits aus dem Vollen schöpfte und nur allgemeine Stimmungen gab, andererseits aber, sobald er in die Detailschilderungen eintrat, nur einzelne Episoden hervorhob. Er nannte daher sein Werk auch nur eine Symphonie zu Dantes „Divina Commedia". — Das Prinzip der symphonischen Dichtungen ist hier ganz verlassen, wir befinden uns auf einem Terrain, welches dem der Symphonie im Berliozschen Sinn näher verwandt ist, als die anderen Werke Liszts. Doch ist dies nicht so zu verstehen, als ob Liszt sich etwa an Berlioz angelehnt hätte, dazu gestaltete er viel zu frei und selbständig aus sich und aus dem Stoff heraus. Wir finden nur gewisse Berührungspunkte. Wir erhalten musikalische Illustrationen zur Dante-Dichtung, um diese Illustrationen aber zu verstehen, muss man die Dichtung selbst erst genau kennen.

Und dies ist der Punkt, warum das genaue Verständnis dieses Werkes schwieriger erscheint, als das der Faust-Symphonie. Die Faust-Dichtung ist jedermann bekannt, die „Divina Commedia" ist es trotz aller Übersetzungen und Kommentare viel weniger. Liszt selbst hat es verschmäht, seiner Symphonie Erläuterungen durch ein Programm beizugeben. Der Meister blieb selbst seinen Freunden und Schülern gegenüber stumm — sie sollten selbst das Richtige suchen und aussprechen, er wollte erraten, verstanden sein.

Dantes Werk zerfällt in drei Hauptteile: in die Hölle (Inferno), das Fegefeuer (Purgatorio) und das Paradies. Im ersten Teile ist die ewig qualvolle, das göttliche Erbarmen verwerfende Verzweiflung der absoluten Kopflosigkeit geschildert, im zweiten das von der Hoffnung auf Erlösung gemilderte, von Sünden reinigende Leiden, im dritten die Erfüllung der Hoffnung durch die ewige Liebe im beseligenden Anschauen Gottes. Während Hölle und Himmel die absoluten Gegensätze sind, zwischen denen keine Verbindung möglich, kein Zusammenhang denkbar, ist vom Purgatorium aus der Weg zum Paradiese wohl zu finden, hier ist eine möglich, sogar notwendig. Sowohl aus musikalischen, wie aus dogmatischen Gründen brachte daher der Tondichter den zweiten und dritten Teil ebensowenig in äusserlicher Trennung zur Erscheinung, wie sie innerlich zu scheiden sind. Der Grundgedanke ist hier der, dass die Seele durch den Läuterungsprozess im Fegfeuer der göttlichen Gegenwart allmählig aber stetig näher gebracht wird, bis sie, von jedem Makel befreit, zu deren beseeligenden Anschauung gelangt.

Eine Erläuterung des Werkes würde hier zu weit führen, auch existieren davon schon mehrere, so dass wir uns darauf beschränken können, nur noch ein paar Worte über die Aufführung zu sagen, die unter Kapellmeister E. N. von Rezniceks Leitung stand. Der grossh. Hofkapellmeister scheint entschieden ein talentvollerer Komponist, als Kapellmeister zu sein. Alle seine Sachen zeichnen sich durch grosse Originalität und reiche Erfindung aus, man hat dabei das sichere Gefühl, dass mit diesen Tonbildern wieder einmal etwas geschaffen wurde, das sich nicht ins Ungeheuerliche verliert und das eigene Züge trägt.

Weniger günstig wäre er als Kapellmeister zu beurteilen, denn wir glauben nicht, Herrn von Reznicek zu nahe zu treten mit der Behauptung, dass die Symphonie nicht so ging, wie sie sollte, sie war öfters Schwankungen unterworfen, die bei einem Dirigenten mit eiserner Hand nicht vorkommen durften.

Auch der Knabenchor des Herrn Hauptlehrer Gabriel Bauder hat sich nicht ausgezeichnet. Es wäre entschieden vernünftiger gewesen, hätte man den Theater-Chor dazu verwendet, man hätte es dann mit sicheren bewährten Kräften zu thun gehabt, während so nicht nur einige Schwankungen, sondern sogar recht ernstliches falsches Singen zu konstatieren war. Luise Pohl.

Vierte Aufführung.

Sonntag, den 30. Mai, nachmittags 5 Uhr, im Grossherzogl. Hof- und Nationaltheater. Konzert für Soli, Chor und grosses Orchester.

Die vierte Aufführung wurde eröffnet durch die Lustspiel-Ouverture von E. N. von Reznicek, einem liebenswürdigen, heiteren und formschönen Tonstück, welches bereits in vielen Konzertinstituten das Bürgerrecht erlangt hat, vom Komponisten elastisch und temperamentvoll dirigiert. In den weiteren Nummern des ersten Teiles fanden zwei Solisten, Fräulein Camilla Landi und Herr Eduard Risler, Gelegenheit, ihre Künstlerschaft zu bethätigen. Frl. Landi, bereits genugsam bekannt durch ihr erfolgreiches Auftreten im Gewandhauskonzert zu Leipzig, ist im Besitze eines ausgiebigen, klangvollen, vorzüglich geschulten Organs und ist eine Meisterin in der Kunst der Beherrschung subtiler Vortragsnuancen. Diese ihre Vorzüge versteht die Künstlerin, unterstützt durch die Grazie ihrer äusseren Erscheinung, besonders in den Werken französischer und italienischer Komponisten in das hellste Licht zu setzen. Desto weniger hingegen wollte es Frl. Landi gelingen, zwei Brahmssche Lieder zur Geltung zu bringen. Deutsche Musik und deutsche Sprache scheinen der Künstlerin gleich fern zu liegen, sie sang auf deutsch „man glaubt es kaum" — „wie" — wenig — „gut es klang". Wollte man aber dies der Künstlerin zum Vorwurf machen, so würde man ihr wahrscheinlich unrecht thun, — konnte man doch bei den Brahmsschen Liedern aus der ganzen Vortragsart heraushören „Ach, es war nicht meine Wahl". Warum es aber gerade für nötig befunden wurde, dieser undeutschen Sängerin den Vortrag zweier deutscher Lieder anzuempfehlen, ist — auch im Hinblick darauf, dass bereits ein ganzes Konzert ausschliesslich Brahms gewidmet worden war — nicht recht erfindlich. Bei dem letzten Liede von C. Chaminade geriet das Publikum in solches Entzücken, dass es nicht eher ruhte, als bis Frl. Landi ein Carmen-Fragment als Zugabe folgen liess, das sie frappierend pointiert und mit vollendeter Grazie zu interpretieren verstand. Dass das bewegliche Mienenspiel und das mit dem Publikum kokettierende Wesen der Künstlerin — zum Carmen-Gesang allerdings recht gut passend — neben der rein musikalischen Leistung mit dazu beitrug, einen wahren Beifallssturm zu entfesseln, darf man als gewissenhafter Berichterstatter nicht verschweigen, und ebensowenig, dass sich nach Schluss des Konzertes mehrere massgebende Musik-Capacitäten dahin aussprachen, dieser Carmen-Gesang habe absolut nicht in den Rahmen dieses Konzertes gepasst, — was gewiss viel für sich hat. Aber wer will gegen die vox populi, und zumal wenn besagter populus sozusagen fast ausschliesslich aus Musikverständigen besteht, erfolgreich ankämpfen. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass sich Frl. Landi und der mit Sorgfalt seines Amtes als Begleiter waltende Herr Hofpianist Reuss einmal nicht vollständig in Übereinstimmung be-

fanden die Schuld hieran lag aber offenbar nicht an dem Herrn Begleiter, sondern an der Sängerin, welche die betreffende Stelle gar zu willkürlich reproducieren wollte. Neben Frl. Landi sich erfolgreich zu behaupten, hatte der Pianist Herr Risler einen schweren Stand, zumal da er als ein ernst strebender Künstler darauf verzichtet hatte durch äussere blendende Effekte auf das Publikum zu wirken. Denn weder die Symphonischen Variationen für Klavier und Orchester von César Franck noch die drei Lisztschen, zum Teil unbekannten Solostücke gaben dem Pianisten Gelegenheit zur Entfaltung glänzender Technik dafür zeigte sich aber Herr Risler als gediegener, fein gebildeter Pianist, welchem insbesondere die mannigfaltigsten Anschlagsnuancen zu Gebote stehen. Den mit Beifall aufgenommenen Solovorträgen liess Herr Risler noch eine weitere Komposition von Liszt folgen.

Der zweite Teil des Konzertes brachte das mit der grössten Spannung erwartete lyrische Monodrama „Lelio" von Hektor Berlioz. Dass dieses Werk scenisch dargestellt wurde — ein Wagnis, welches als durchaus misslückt bezeichnet werden muss —, bildete den Grund, weshalb die hochgespannten Erwartungen zum grossen Teil unerfüllt blieben. Man darf wohl von dem Grundsatze ausgehen, dass der Schöpfer eines Kunstwerkes bewusst oder unbewusst sich von dem Gedanken leiten lässt, durch sein Kunstwerk anderen die von ihm selbst empfundene Stimmung mitzuteilen. Es giebt nun aber Ideen, welche, wenn sie in die Erscheinung treten, — vielleicht in Folge ihrer allzugrossen Eigenart — sich als nicht geeignet erweisen, die vom Künstler beabsichtigte Wirkung auf andere auszuüben, wennschon man imstande ist, die Intentionen des Künstlers zu erkennen. An sich würden die einzelnen Musiksätze, welche übrigens in keinem inneren Zusammenhange stehen, in denen aber eine Fülle schöner musikalischer Gedanken in wirkungsvollem orchestralen Gewande enthalten ist, jedenfalls sehr gut wirken, noch mehr vielleicht wenn die Sinfonie fantastique voranginge. Eine dem Programm eingefügte Erklärung bez. der gedruckte Wortlaut der dem Deklamator zugedachten Rolle könnte dann für das nähere Verständnis der Hörer sorgen. Hingegen wird durch Einführung des zur Musik bez. zwischen den einzelnen Musiksätzen Sprechenden die Illusion nicht nur nicht erhöht sondern geradezu zerstört und die Einheitlichkeit der Wirkung geht vollständig verloren. Wenn also die ernste Musik an sich imstande sein würde, den Hörer in ernste Stimmung zu versetzen, so müssen die am Schlusse von dem inmitten von Chor und Orchester stehenden Deklamator gesprochenen Worte „Noch einmal" geradezu erheiternd wirken welche Wirkung man thatsächlich an den vielen vergnügten Gesichtern im Publikum zu beobachten reichlich Gelegenheit hatte. Der berühmte eine Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen — hier ward er Ereignis. An der Ausführung des vom Herrn Hofkapellmeister von Reznicek mit grosser Umsicht geleiteten Werkes beteiligten sich Chor und Orchester mit grösster Hingebung. Herr Hofschauspieler Dr. Kaiser brachte seine undankbare Rolle, soweit an ihm lag, in bester Weise zur Geltung ebenso lösten die beteiligten Solisten die Grossherzogl. Hofopernsänger Frl. Krug und Kromer die ihnen zufallenden Aufgaben mit bestem Gelingen. Wenn an dem musikalischen Arrangement etwas zu bemängeln bliebe, so wäre es der Umstand, dass nach den Intentionen des Komponisten beim Geisterchor der Chor lediglich die Begleitung zum Orchester bilden soll, während in dieser Ausführung der numerisch und in Bezug auf Tonstärke bei weitem zu gewaltige Chor vollständig dominierte und das Orchester in die Rolle des Begleitungsinstrumentes herabdrückte.

Einen glänzenden Abschluss fand dieses reichhaltige Konzert in Wagners gloriosem Kaisermarsch, nach der Pilgerung durch manche, durch keinen lebendig sprudelnder Musikquell belebte Tonwüste fürwahr eine herrliche, blühende Musik-Oase! Nur durch dieses eine, in der Zeitdauer kurze Werk, welches von Herrn Hofkapellmeister Langer mit Begeisterung dirigiert wurde, war der grosse Bayreuther Meister auf der diesjährigen Tonkünstlerversammlung vertreten! Wie steht dies im Verhältnis zu Weingartner Strauss und Brahms?!

Dr. R. Hering.

Fünfte Aufführung.

Montag, den 31. Mai, Vormittags 11 Uhr, im Theatersaale: Kammermusik.

In diesem Konzert hatte das Mannheimer Quartett, bestehend aus Herrn Konzertmeister Schuster und den Herren Post, Gaule und Kündinger, den Vortrag des As dur-Quartetts Op. 105 von Dvořák, sowie eines neuen Quartettes in D von Waldemar v. Baussnern übernommen. Das letztgenannte Werk zeigt im ganzen gute musikalische Erfindung und bietet in den Stimmungen genügend Abwechslung. Während der erste Satz sich bisweilen ins Unmelodische verliert, weist der zweite Satz (langsam und bewegt) eine zart empfundene, durchsichtige Melodienführung auf, und im dritten Satze (Lebhaft, neckisch) wird der neckische Ton recht hübsch getroffen. Nach diesen beiden sehr wohl gelungenen Mittelsätzen tritt der Schlusssatz — welcher ja bekanntlich immer für den Komponisten eine drohende Klippe bildet — allerdings etwas zurück. Eine grössere Wirkung vermochte eine Sonate (No. 2) für Violine und Klavier von Robert Kahn zu erzielen, ein frisch empfundenes und gut gearbeitetes Werk, welches sich durchgängig in anmutigen, schönen Formen bewegt; vom Komponisten und Herrn Konzertmeister Schuster schwungvoll zum Vortrag gebracht, fand dasselbe eine sehr beifällige Aufnahme. Der Sänger dieses Tages, Herr Dr. Wüllner, ragt bekanntlich weniger durch glänzende Stimmmittel, als vielmehr durch fein ausgearbeiteten, verständnissvollen Vortrag hervor. Als nicht ganz einwandsfrei muss aber dessen unschöne, breite Aussprache der Vokale bezeichnet werden; denn wenn Herr Dr. Wüllner z. B. im ersten Liede der Worte „Ferne" und „gerne", wie „Fäärne" und „gäärne" ausspricht, so wirkt das unbedingt sehr störend. Die zum Vortrag gewählten 9 Lieder (neun!) von Felix Weingartner — der seinen Namen Felix derzeit als der Glückliche auf der diesjährigen Tonkünstlerversammlung bei weitem am meisten Bevorzugte alle Ehre macht — waren aus dem Grunde besonders interessant, als sie Gelegenheit boten, zu beobachten, wie der Komponist in einigen derselben bestrebt ist, möglichst neu und originell zu sein, hierbei aber des öftern nichts weiter erreicht, als eine unsangbare Nicht-Melodie, verbunden mit sehr gezwungener Harmonisierung. In anderen Liedern hingegen fällt Herr Weingartner sozusagen aus der Rolle und schreibt genau in der hergebrachten Manier, wobei er es sogar nicht verschmäht, sich bisweilen ganz behaglich an Abt und Mendelssohn anzulehnen. So enthält das 4. Lied der ersten Liederfolge „Liebe im Schnee" in den Worten „Siehst du, geliebtes Leben" und in der entsprechenden Stelle „hielten sich bei den Händen" eine gänzlich verbrauchte musikalische Phrase, welche der selige Abt bereits bis zum Überdruss ausgenutzt hat, während das 4. Lied der zweiten Liederfolge „Allerseelen", dem übrigens eine warm empfundene, flüssige Melodie eigen ist, seine Verwandtschaft mit Mendelssohnscher Musik absolut nicht verleugnen kann. Dass gerade dieses Lied, sowie ein ebenfalls nach älterer Art komponiertes Lied „Reue", eine leidenschaftliche Komposition, vom Publikum ganz besonders durch Beifall ausgezeichnet wurden, lässt darauf schliessen, dass der gesunde Sinn für natürliche und ungesuchte Melodik, sowie für wohllautende Harmonisierung noch nicht erloschen ist. Unbeabsichtigt und unerwartet war die Wirkung des letzten Liedes „Frühlingsgespenster", eines in Dichtung und Vertonung gleich duftigen und poesievollen Werkes. Denn kaum war die Mär von den beiden Maikäfern, welche an das Fenster klopfen, um den im Zimmer über den Büchern Sitzenden und emsig Studierenden in „die linde, weiche Maiennacht, voll Blütenduft und Sternenpracht" hinauszulocken, als sich plötzlich der grösste Teil der Zuhörerschaft erhob und, dieser Lockung Folge leistend, hinausströmte in den herrlichen, sonnigen Maientag, und so kam es, dass das anmutige, an anderen Orten bereits öfter gehörte As-dur-Quartett von Dvořák vor kaum noch zur Hälfte gefülltem Saale zur Ausführung gelangte.

Dr. R. Hering.

Sechste Aufführung.

Dienstag, den 1. Juni, Vormittags 11 Uhr, im Theatersaale: Kammermusik.

„Finis coronat opus" galt diesmal auch vom Tonkünstlerfest, vorausgesetzt, dass man einen musikalischen Genuss als die Krone und den Endzweck künstlerischer Ver-

anstaltungen betrachtet, denn Haydn, Schubert und Beethoven mit den Quartetten in D-dur, D-moll und Cis-moll bildeten die vornehme Signatur des letzten Konzertes. Es war jedenfalls ein sehr glücklicher Gedanke, die Reihe der musikalischen Veranstaltungen, unter denen sich auch manche Novitäten von etwas fragwürdigem musikalischen Werte befanden, mit diesen Meisterwerken der Tonkunst zu einem erhebenden, schön harmonischen Abschluss zu bringen. Dass diese Wirkung voll erzielt werden konnte, dafür trat das Quartett Haur mit ganzer Kraft ein. Insbesondere zeichnete sich die Wiedergabe des herrlichen Schubertschen Quartetts durch Vertiefung und feinste Ausarbeitung aus. Über dem Andante, Variationen über ein Originalthema, welches auch dem Liede „Pilger auf Erden" zu Grunde liegt, lag eine wahrhaft künstlerische Weihe von bestrickender Schönheit. Wenn schon, wie dies allgemein gilt und wie es auch u. a. Rubinstein in seinen Aphorismen ausgesprochen hat, es nicht möglich ist, in der Musik irgend etwas zu beweisen, das Schönheitsideal also auch immer je nach der subjektiven Anschauung jedes Einzelnen ein schwankendes und sehr verschiedenartiges bleiben wird, so dürften doch vielleicht die meisten musikalischen Parteien darin übereinstimmen, dass in diesem Variationensatze Schubert ein Werk geschaffen hat, welches als Verkörperung des absolut Schönen in der Musik wohl geeignet ist, allen kommenden Komponisten-Generationen ein leuchtendes Vorbild zu sein.

Eine ausserordentlich glückliche Wahl hatte man durch die Berufung von Frl. Johanna Dietz aus Frankfurt a. M., welche für ihre zuerst in Aussicht genommene, durch Krankheit behinderte Kollegin Frl. Ritter eintrat, getroffen. Frl. Dietz führte sich als eine ganz vorzügliche Liedersängerin ein; sie besitzt eine volltönende, weiche und biegsame Sopranstimme, welche gut ausgeglichen ist und in allen Lagen mit gleicher Leichtigkeit anspricht. Dazu tritt eine hervorragende Vertiefung in den Geist der zum Vortrag gebrachten Lieder, ein künstlerisches Erfassen des musikalischen Gedankens, und dies alles im Verein mit innerer tiefer Beseelung und warmer Tongebung ruft in dem Hörer jene wunderbare Stimmung hervor, die ihn befähigt, den Intentionen des Komponisten zu folgen. Es dürfte somit nicht zu viel gesagt sein, dass sich Frl. Dietz unter den Liedersängern dieses Musikfestes unstreitig die Palme errungen hat. Den grössten Genuss gewährte der Vortrag mehrerer Lieder von Alexander Ritter, unter welchen das zweite („There is none of Beauty's daughters") besonders stimmungsvoll wirkte, während sich das dritte Lied (Gebet) durch blühende Melodik und schwungvolle Rhythmik auszeichnet. Einige später folgende, zum Teil sehr schwierige Gesänge von Strauss verstand Frl. Dietz ebenfalls meisterlich zu interpretieren, so dass der ihr nach jeder Nummer und besonders am Schluss gespendete reiche Beifall ein wohlverdienter war. Die stellenweise sehr heiklen Begleitungen wusste Herr Hofpianist Reuss mit künstlerischer Vollendung zu gestalten. So klang die diesjährige Tonkünstlerversammlung harmonisch aus.

Dr. R. Hering

Die Komponisten der Neuzeit — Zerstörer der Gesangskunst??

Eine Betrachtung. Von U. Kandeler. (Stettin.)

(Schluss.)

Worauf ist nun bei Ausbildung von Stimmen mit Rücksicht auf die Anforderungen der Neuzeit besonders zu achten? Es ist nichts neues, was da in Betracht kommt, sondern es sind Dinge, die grösstenteils schon die altitalienische Schule lehrte.

Vor allem gilt es, das Organ fähig zu machen, dem von oben erwähnten Leuten als „Hauptfeind" ins Treffen geführten starken Orchester siegreich gegenübertreten zu können. Da giebt es nur ein Mittel, die Tragfähigkeit der Stimme in möglichster Vollendung zu entwickeln.

Eine Stimme kann in einem Zimmer mächtig erklingen, während sie in einem grossen Saale dünn und nichtssagend klingt eine andere dagegen ertönt im Zimmer zart und weich ohne grosse Kraftentfaltung, während sie in einem riesigen Theater ein mächtiges Orchester mit Leichtigkeit durchdringt, letztere Stimme hat Tragfähigkeit, erstere nicht. Man kann als Chorsänger in einem Oratorium bei einem Chor mit Solo neben der Solistin stehen und hört sie kaum, geht man aber in eine entfernte Ecke des Saales, so hört man, wie der helle Sopran sich mühelos von der kompakten Tonflut des Chores abhebt. Das nennt man Tragfähigkeit der Stimme.

Die Tragfähigkeit entwickeln, das heisst, das Metall der Stimme zu Tage fördern, jeden Teil der Luftwelle im Ansatzrohr in Klang umwandeln, den Ton von aller klanglosen Neben- und Bei-Luft, die ihn zu ertränken droht, befreien. Die ganze Luftwelle darf nur einen einzigen konzentrierten Tonstrom bilden. Das ist aber nur möglich, wenn der Sänger lernt mit wenig Luftverbrauch den Ton dennoch farbenprächtig zu entwickeln, die gesamten Resonanzwände und Schallräume des Ansatzrohres zur Vergrösserung des Tones zu verwerten. Jeder Ton, sei er auch noch so pp gesungen, muss bei aller Zartheit doch einen gewissen Kern, eine gewisse metallische Intensivität besitzen, sonst hört er auf tragfähig zu sein. Als besonders wichtig für die Vergrösserung, d. h. für das „Klingendmachen" des Tones sei noch auf die arme, im Gesangunterricht oft verkannte Nase hingewiesen. Nur wer es vermag mit Nasen-Resonanz, d. h. mit einer im Nasenrückenraum (Schlundkopf) gebildeten, zu singen, wird imstande sein, gewissen sonst unbedingt klanglosen Vokalen Klang und Fülle zu verleihen. Nur mit oberer Resonanz lässt sich eine schöne Kopfstimme entwickeln. Natürlich hat dies alles mit dem widerlichen „Nasenton" nichts zu thun.

Was die Erweiterung des Tonumfanges anbetrifft, so lässt sich diese, wenn erst der Ton seinen richtigen Anschlag hat, bei vernünftiger Register-Einteilung leicht vornehmen. Praktische Übungen hierfür finden sich besonders zweckmässig in Dr. Goldschmidts „Handbuch der Gesangspädagogik".

Ein grosses Haupterfordernis der Erziehung der Stimme für die von uns gewünschten Zwecke ist eine sorgfältige Pflege der Aussprache. Tadellos reine Vokalisation, rasche und sichere Ein- und Umstellung des Ansatzrohrs für jeden Vokal des Sänger-Alphabets, edles Klanggepräge des Vokales, das alles sind Hauptbedingungen (überaus klare Definitionen der Vokale bietet das oben erwähnte Werk). Grosse Sorgfalt ist auch auf die Ausbildung der Konsonanten zu verwenden, besonders auch nach ihrer tonmalerischen und charakterisierenden Seite hin.

Eine nach diesen Richtungen hin ausgebildete Stimme soll und muss allen Anforderungen der Gegenwart genügen. Jeder Versuch, der Stimme Nachdruck und Kraft zu verleihen durch ständigen Druck gegen den Kehlkopf, anhaltend übertrieben heftige Glottisschläge, heftiges Pressen und Stossen des Atems, ausschliesslicher Gebrauch der unnatürlich in die Höhe getriebenen massiveren Register (Brust- und Mittelstimme), kurz jedes Forcieren kann nur zum Ruin der Stimme führen.

Isidore de Laras „Moïna".

Oper in zwei Akten. Über die Erstaufführung des Werkes im Casino zu Monte Carlo.
Von Dr. Paul Werthauer.

(Schluss.)

Bei Beginn des zweiten Aktes befindet sich Moïna allein auf der Insel Valentia, wo sie durch den getreuen Kormack erfährt, dass Patrice sich gesund und in Sicherheit nicht weit von dort befindet. Er kommt, um Nahrungsmittel für ihn zu holen. Kurz darauf landet der englische Hauptmann am Ufer, abgesandt zur Verfolgung der Flüchtlinge, und schlägt, nachdem er seine Soldaten zurückgeschickt hat, Moïna vor, Patrice,

dessen Versteck er zu kennen behauptet, zu retten, wenn sie ihm folgen und sich ihm ergeben will.

Moïna weist die Vorschläge Lionels mit Entrüstung zurück und verbleibt trotz seines Drängens bei ihrem Entschlusse. Bereits schickt sich Lionel zum Gehen an mit den Worten, dass sie mit ihrer Weigerung das Todesurteil ihres Gatten gesprochen habe. Da zögert Moïna, der Hauptmann drängt immer mehr in sie, sie giebt schliesslich nach und lässt sich von ihm bis an die Barke tragen. Dort will er sie liebeglühend an sich drücken. Moïna, ausser sich, widersetzt sich dem, reisst sich los und ersticht mit ihrem Messer den Verführer, welcher sterbend in die Barke sinkt.

Wie die Barke mit dem Leichnam planlos langsam in die hohe See davontreibt, das war scenisch sehr geschickt arrangiert und in seiner Originalität von ergreifender Wirkung, die durch ein stimmungsvolles Zwischenspiel des Orchesters noch erhöht wurde.

Bald darauf langt Patrice an. Im Augenblicke, wo er Moïna ankündigt, dass die französische Flotte ihnen zu Hilfe kommt und Irland bald frei sein wird, signalisiert Kormack die Ankunft des Sheriffs, welchem seine Truppen folgen, und nötigt die jungen Ehegatten, auf das Meer zu entfliehen.

Aber die Barke ist nicht mehr da, der einzige ihnen gebliebene Ausweg damit abgeschnitten, und Moïna erzählt nun Patrice den blutigen Vorgang, der sich soeben abgespielt hat und dessen Opfer sie jetzt werden.

Sie erwarten nunmehr gemeinsam ihren Tod. Schüsse fallen, Moïna stürzt getroffen nieder, Patrice sinkt ebenfalls tötlich verwundet zu Boden und beide sterben Seite an Seite. —

Den packenden Eindruck dieser dramatisch bewegten Handlung hat de Lara trefflich verstanden, durch eine wirksame Musik zu steigern, in welcher allerdings die Kontraste vorherrschen, welcher aber vor allem dramatische Kraft nachzurühmen ist.

Sie ist freilich noch nicht zu einem selbständigen Stile durchgerungen, es machen sich die Einflüsse Wagners und der Neu-Italiener, auch Meyerbeers erkennbar. Von den Leitmotiven im Wagnerschen Sinne ist namentlich das Moïnas Seelenstimmung bei ihrer Liebe zu Patrice charakterisierende Motiv durch Einfachheit und Innigkeit entzückend und bei seiner Wiederkehr stets von ergreifender Wirkung. Auch das bei Wagner beliebte Englisch Horn wird in der Ouverture mit eigenartigem Reize verwendet. An Meyerbeer erinnern einige recht grelle Kontraste in der Instrumentierung, mehrfache Verwendung des unisono und der Aufbau der Finale, die geschickt gearbeitet und von grosser Eindrucksgewalt sind.

Alles in allem haben wir nach meiner Ansicht in Isidore de Lara ein hervorragendes schöpferisches Talent freudig zu begrüssen, welches nur noch der Ausreifung und Abklärung bedarf, um reine, edle Kunstwerke auf dem Gebiete des musikalischen Dramas hervorzubringen, an welchen es leider unserer Zeit so mangelt.

Zu dem glänzenden äusseren Erfolg hat die musterhafte Aufführung redlich beigetragen. Die Titelrolle führte Gemma Bellincioni mit allem Reize ihrer frischen, wenn auch nicht gerade grossen Stimmmittel und ihrer ganz ungewöhnlichen schauspielerischen Kraft durch und gab in jeder Miene, in jeder Bewegung ein überzeugendes Bild der opfermutigen Heldin — eine, namentlich im zweiten Akte erschütternd unvergessliche Meisterleistung. Ihr schlossen sich würdig Vergnet als Patrice — welcher mit van Dyck in dieser Rolle alterniert — Bouvet als Kormack, Maurel als Lionel an. Namentlich Bouvet fand und benutzte die Gelegenheit, mit seiner herrlichen Stimme und charakteristischem Spiele in der dankbaren Rolle des Kormack zu glänzen. Auch kleinere Rollen waren in den Händen von Künstlern ersten Ranges wie Melchissédec und Boudouresque.

Das Orchester, welches über hervorragende Künstler verfügt, von denen der Bläser des Englisch-Horn alles entzückte, stand unter der ausgezeichneten Leitung von Leon Jehin.

Nicht unerwähnt bleiben darf die in jeder Beziehung glanzvolle äussere Ausstattung, welche jedenfalls auf den Kunstsinn und die Munificenz der hohen Protektorin zurückzuführen ist. Sie erstreckte sich bis auf die Herausgabe sehr geschmackvoller Pro-

gramme, ja es erhielt sogar jeder Billettbesteller einen elegant in Leder gebundenen und mit dem fürstlichen Wappen geschmückten Klavierauszug der Oper vor der Aufführung zugesandt. Alles war dazu angethan, um die Erinnerung an diesen Theaterabend für immer zu sichern! —

Litterarischer Teil.

Ein Virtuose — im Schimpfen.*)

(Eine „Charakterstudie“ von der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung.)

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Kennen Sie den Klavierspieler Josef Weiss? Nein? Sie kennen ihn nicht? Ja, bester Herr Redakteur, dann muss ich Ihnen leider sagen, dass Sie ein Ignorant sind. Aber nehmen Sie es sich nicht zu sehr zu Herzen. Meyer und Brockhaus kennen ihn auch nicht, und Mendel und Schuberth und Paul Fr[illegible] und auch unser allverehrter Dr. Hugo Riemann — alles Ignoranten, sie zählen in ih[illegible]tzten Auflagen so manche Person des Namens Weiss auf, Riemann (1894) z. B., wenn [illegible] nicht irre, deren fünf, aber Josef Weiss ist nicht dabei, — trotzdem er von keinem Geringeren als Liszt mächtig protegiert ward und obgleich er bereits im Jahre des Heils 1881 zum erstenmale auftrat. Ob Josef Weiss am Ende doch nicht so berühmt ist, wie Josef Weiss erzählt?! Dann würde er ja zu jener Sorte von Menschen gehören, die sich gleichsam immer nur mit Opernglas in den Spiegel sehen und deshalb gezwungen sind, sich für grösser zu halten, als sie sind. Aber glauben Sie mir, Herr Redakteur, zu diesen Leuten gehört unser Josef nicht, das hat er nicht nötig, dazu ist er, wie Sie gleich erfahren werden, schon von Natur viel zu berühmt.

Wissen Sie, wie ich mir vorkomme, da ich diesen Brief schreibe? Es sei mir gestattet, Kleines mit Grossem zu vergleichen. Ich komme mir vor, wie Friedrich der Grosse, der da befahl, das Pasquill auf seine Person niedriger zu hängen, damit es jedermann lesen könne. Mir wird der Brief, sollte er in die Öffentlichkeit dringen, so wenig schaden wie meiner durch nichts befleckten Ehre das höchsteigene Gezeter einer geistig unter mir stehenden „Berühmtheit“ schaden kann, da aber in mir ein ganzer Stand beleidigt worden ist, so glaube ich, den Fall Weiss nicht für mich behalten zu dürfen, zumal, da er interessant und lehrreich zugleich. Zugleich erweise ich hiermit Herrn Weiss einen Liebesdienst, indem ich ihn noch berühmter mache und die Aufmerksamkeit auf ihn lenke. Vielleicht bittet ihn nach Bekanntwerden dieses Briefes ein Verleger um Neubearbeitung des Buches „Vom guten Ton“. Denn schreiben thut er, das hat er mir selbst verraten. „Ich kann ebensogut schreiben wie Sie und Ihr Redakteur“ hat er mir gesagt, „ich kaufe mir einfach eine Seite in einer grossen Zeitung und schreibe dann, soviel ich mag.“ Dabei hat er vielleicht im Stillen gedacht: Dich werde ich mir kaufen! So kann die Schriftstellerwelt zu Kollegen kommen und weiss doch selbst nicht wie.

Um also auf besagten Josef Weiss zurückzukommen, so ist derselbe Klaviervirtuose, der wie Liszt aus Oberungarn stammt, im übrigen aber mit Liszt kaum viel mehr als das bartlose Antlitz gemein hat. Er ist mit einem Wort ein gentleman, der sich jedenfalls in den feinsten Kreisen bewegt hat und der sich deshalb noch heut in den feinsten Aus-

*) Wir bringen unter diesem Titel einen Brief unseres „allzeit bescheidenen“ Mitarbeiters Dr. Leopold Wulff vor das Forum der Öffentlichkeit und sind überzeugt, dass, wenn die öffentliche Meinung gesprochen hat: „Gerichtet“, kein Engel (und kein Staatsanwalt) entgegnen wird „Gerettet“. Die Red.

drücken bewegt. Die Kunst des Redens, sogar des schnellsten Stegreifredens, ist Herrn Weiss gegeben: es ist, als hätte der gute Mann auf die Redenden Künste abonniert.

Josef Weiss ist ein berühmter Mann. Er trägt stets so und soviele Exemplare der fein säuberlich und bequem zusammengedruckten guten Kritiken prima Qualität über sein Klavierspiel in der Tasche bei sich, und sobald er einem Ignoranten begegnet, der von Weiss nichts weiss, so versetzt er diesem augenblicklich eins mit diesen papiernen „Dolch im Gewande". Da kann man denn fettgedruckte Dinge lesen wie „Weiss ist der einzige Musiker, welcher ausser seinen eigenen Werken auch diejenigen seiner lebenden Kollegen spielt, sagt die Staatsbürgerzeitung", und der Laie gerät in Verzückung und schneidet dem edlen Manne in heller Begeisterung eine Locke ab, und nur, was so die richtigen Ignoranten sind, die sagen: „Wer's glaubt, wird selig". Wo die Kritiken nicht prägnant oder nicht begeistert genug waren, da erzählt Josef Weiss, resp. der grosse Unbekannte, einfach selbst von den „an das Unglaubliche grenzenden Charakterstudien" und von den „ungeheuren Erfolgen" des „ausserordentlich gefeierten Künstlers", auch wird von „einer wahren Sturmflut von Begeisterung" gesprochen usw. So heisst es z. B. auch fettgedruckt, ohne Angabe irgend einer Zeitung: „Es ist nun nach alledem und eine in der gesamten Musikwelt einstimmig beschlossene Thatsache, dass Weiss der erste wahre Brahms-Offenbarer ist. Er rührt und entfesselt jedes Element und ist der Sieg ihm sicher überall, wohin er tritt". Und weihevoll schliesst die fette Apotheose: „Musikverleger, bei denen interessante Kompositionen erschienen, sind in ihrem eigenem Interesse aufgefordert, dieselben an Weiss (direkt) zu schicken, welcher alles prüfen und die besten öffentlich spielen wird". Ja, was meinen Sie? Weiss hat „unzähligen jüngeren Komponisten zuerst den Weg gebahnt". So gestand der bescheidene berühmte Mann z. B. persönlich dem Fräulein Mathilde Pabst, einer Schülerin Eugen d'Alberts, dass Eugen d'Albert eigentlich nur durch ihn gross geworden. Denken Sie sich! Er hat es mir selbst vertraut: „Tappert — ebenso wie die andern — kommt mir, nicht ich ihm". (Armer kleiner Tappert! Steht so unterm Pantoffel!)

Aber es ist Zeit, dass ich Ihnen von dieses Mannes Heldenthaten vom Sonntag und Montag erzähle, nachdem ich Ihnen so vorerst im allgemeinen ein wahrheitsgetreues Bild von ihm entworfen: ich habe demselben nur noch hinzuzufügen, dass ich noch vor meinem ersten Zusammentreffen mit Herrn Weiss bereits die bittersten Klagen über ihn von den Herren, wie auch vor allem von den Damen der von mir vertretenen Gruppe zu hören bekommen, lediglich durch sein höfliches und vornehmes Benehmen ist es denn auch gekommen, dass selbst Herr Kommerzienrat Blüthner mit ihm in Streit geriet und ihm bei der Gelegenheit derart den Kopf wusch, dass seitdem eine bedeutende Besserung zu konstatieren. Ich werde mich bei der jetzt folgenden Darstellung der Thatsachen so kurz als möglich fassen, einmal aus Mangel an Raum und Zeit, zumal da ich ja die Angelegenheit auch vor einem hohem Gerichtshof zu vertreten haben werde, und zum andern aus einem bei mir nie ganz zu erstickenden Mitleid mit dem in Rede stehenden Herrn: denn jedes Wort mehr in diesem meinem Briefe muss den Herrn noch tiefer herabziehen — durch seine, nicht durch meine Schuld. Überhaupt, wenn ich hier ausführlich werden wollte, so würde es alles nichts helfen: ich müsste grob werden, und das ist nach Börne nicht höflich.

Dass ich der Jankó-Klaviatur seit je sympathisch gegenübergestanden habe und dass ich deshalb einen längeren geschichtlich gehaltenen Artikel über diese Neuklaviatur plane, habe ich Ihnen wohl schon gelegentlich erzählt. Also Sie wissen ja, dass ich nicht nur für die „Redenden Künste", sondern in erster Linie auch für die „Offizielle Ausstellungszeitung" Pressvertreter in Sachen „Musikinstrumente" bin. In dieser Eigenschaft stellte ich mich am Sonntag Nachmittag dem Herrn Josef Weiss vor, der Herr Bernhard Schröder (in Firma Rummler & Sohn) zum Vorspielen seines Jankó-Flügels auf der Ausstellung engagiert hat. Herr Weiss war zuerst sehr freundlich und schien sogar erfreut, erging sich aber wie schon den ganzen Tag immer nur in trostlosen Terzengängen und in vielleicht noch trostloseren chromatischen Glissandos. Soviel ich ihn auch bat, mir doch einmal ein wirkliches Stück auf dem „verbesserten" Jankó vorzuspielen, er spielte nicht, sich immer wieder damit entschuldigend, dass er nicht wisse,

was ich vorgespielt haben wollte und dass zuviel Lärm im Saale sei. Im übrigen solle ich überhaupt nicht ihn, sondern ja nur die Jankó-Klaviatur besprechen. Für ein Konzert könne er mit Leichtigkeit 1000 Mark bekommen usw. usw. Nachdem ich so eine halbe Stunde nichts als für mich völlig unnütze Reden zu hören bekommen hatte, die so schnell hervorgesprudelt wurden und dabei so geistreich waren, dass es schon nicht mehr schön war, verabschiedete ich mich mit den Worten: „Also dann komme ich morgen früh wieder. Dann führen Sie mir den verbesserten Jankó vor, nicht wahr?" Mit dem ganzen Körper gestikulierend und wie immer über das ganze Gesicht lächelnd, zeigte er sich völlig damit einverstanden.

Obgleich eigentlich anderweit beschäftigt, ging ich Montag Morgen um ½11 Uhr im heissen Sonnenbrand zur Ausstellung, Herrn Jos. Weiss Jankó spielen zu hören. Wie ich ankam, sass der leibhaftige berühmte Mann bereits eine Stunde lang vor dem Flügel, natürlich nicht meinetwegen. Wiederum Redensarten und Redensarten und nochmals Redensarten! Witzig sein sollende Bemerkungen, die mich keinen Deut weiter brachten, wechselten ab mit didaktischen Aussprüchen über Hermann Wolf, gegen den er so feindlich gesinnt, wie gegen alle Agenten, von denen er sich stets freizuhalten gewusst habe. (Wie deckt sich das damit, dass im Raabe und Plothow, 1897, Jules Sachs genannt ist — als Agent von Jos. Weiss?) Daran schloss sich natürlich eine Aufforderung, ja bald seine Schrift über das Agentenunwesen in der Musik zu studieren. Dass ich diese Schrift nicht einmal dem Namen nach kannte, hatte ihn bereits in eine gewisse Rage gebracht, und als ich nun gar nach seinem Geburtstag fragte, wurde ich von einem Blick des berühmten Mannes getroffen, der mir sagte, dass mein Schicksal besiegelt, von nun an war ich ein Ignorant. Josef Weiss hatte das schon geahnt, als er bemerkte, dass ich von seinen grossen Thaten nur sehr teilweise unterrichtet, aber dass ich auch seinen Geburtstag nicht wusste, obgleich derselbe doch auch fettgedruckt auf seiner Sammlung ausgewählter Kritiken zu lesen, das war zu viel, wie gesagt: von nun an war ich ein Ignorant.

Als ich jetzt wiederum anfing, ihn bescheiden zu ersuchen, mich doch nun endlich den Jankó-Flügel hören zu lassen, sagte Herr Weiss ganz ruhig mit unwirsch wegwerfendem Tone: „Ja, der Flügel ist noch verschlossen, den Schlüssel hat der Diener." Der Diener — war nicht zu finden. Herr Weiss ergriff die günstige Gelegenheit, wieder einige populärphilosophische Vorträge zu halten und mich vor allem wie schon fortwährend zu ermahnen, ja ihn ganz aus dem Spiel zu lassen und nur den Jankó-Flügel zu besprechen. Ich sagte, ich hätte nichts dagegen, fragte aber, da mir diese immerzu wiederkehrende Forderung auffiel, mir doch mal zu sagen, warum ich denn eigentlich ihn nicht besprechen sollte. Darauf erfolgte die seltsame Antwort: „Lassen Sie das, lassen Sie das! Wenn Sie mich besprechen, schaffen Sie mir zuviel Neider." Am Sonntag Nachmittag hatte er mir bei einer ähnlichen Gelegenheit bereits gesagt: „Im Winter werde ich im Gewandhaus spielen" (Arthur Nikisch, freue dich!). „Dann können Sie mich besprechen. Ich schicke Ihnen dann selbstverständlich ein Freibillett." (Glückseliger Aspekt!) Von diesen Worten konnte jetzt natürlich keine Rede mehr sein, Ignoranten dürfen keine Künstler besprechen.

Da kam der Pianofortestimmer von Feurich, Herr Schiffner, der gehört hatte, dass uns ein Schlüssel fehlte, von seinem Stand herüber und sagte: „Ich habe eine Anzahl Schlüssel, davon wird wohl einer passen." Herr Schiffner versuchte zu schliessen. Da kam es plötzlich über die Lippen des berühmten Mannes: „Ich habe ja übrigens auch einen Schlüssel." Und mit der lächelnden Miene eines Zauberers schloss er den Flügel ohne weiteres auf. „Hören Sie mal, soviel Zeit habe ich denn doch nicht, dass ich hier warten und warten kann, wenn Sie einen Schlüssel in der Tasche haben!" „Das ist der Schlüssel von meinem Berliner Klavier" brauste Herr Jos. Weiss jetzt auf. „Sie glauben doch nicht, dass ich den Schlüssel verstecke und mich vor Ihnen fürchte?!" „Nein, das glaube ich nicht," sagte ich, „aber ich möchte jetzt endlich einmal den Jankó-Flügel hören." Und ich rückte mir einen in der Nähe stehenden Stuhl bereit und sass schon in andächtig horchender Stellung da, als Herr Weiss plötzlich wie ein Wilder aufsprang und die geflügelten Worte hervorschrie: „Wie?! Sie wollen mich doch kritisieren?! Das ist eine

Frechheit! Ich spiele niemandem vor, einem solchen unverschämten Menschen am wenigsten Jetzt begeben Sie sich sofort weg von meinem Platz. Scheren Sie sich hinaus! Ich werde Sie hinausschmeissen lassen, Sie Ignorant Ich spiele nur in Konzerten, ich spiele auch Tappert nicht vor. Kommt so ein dummer Junge und zweifelt an meiner Kunst! Alle Vertreter der Gruppe sollen sich zusammenthun und Sie hinauswerfen, Sie ignoranter Lausbub Sie! („Mir zuckt und zagt und zehrt sich das Herz, tönt mir so zierliches Lob." Der „Lausbub" stammt aus Österreich.) Prof Wendling hat mich gestern Abend spielen gehört und hat sich bis auf die Erde vor mir und meinem Spiel verneigt. Nach den Mitteilungen des Herrn Vertreters von Blüthner hat hat sich der Herr Professor Wendling ihm gegenüber mit Bezug auf Weiss vor Lachen ausgeschüttet Und da kommt so ein Lausbub und will mich hören und besprechen." Der zu Tage geförderte Schimpfwörterschatz von Weiss ist hiermit noch nicht erschöpft, aber ich will Sie nicht länger mit diesem unwürdigen Geschrei behelligen. Er versuchte sogar, seine Sehnsucht mich draussen zu sehen durch einen Aufseher stillen zu lassen, natürlich erwies sich dies als ein Versuch mit untauglichen Mitteln Ich liess den Schimpfenden stehen und hörte mit stoischer Ruhe, dass Herr Weiss mir „ein paar Ohrfeigen herunter hauen werde, wenn er mir auf der Strasse begegne" (Herr Weiss macht sich schlimmer als er ist er ist mir später wiederholt begegnet und hat mich — grossmütig geschont.) Noch bekam ich liebevoll nachgerufen: „Ich bin mit Herrn de Wit seit 20 Jahren bekannt. (Aus bester Quelle weiss ich, dass Weiss Herrn de Wit völlig unbekannt dies nebenbei.) Wenn Sie morgen noch für Herrn de Wits Instrumentenbauzeitung schreiben, so können Sie mir ins Gesicht spucken, Sie unverschämter Mensch Sie!" Hätte Herr Weiss seine Ohren aufgesperrt, so würde er gehört haben, dass ich wenigstens viermal von der „Offiziellen Ausstellungszeitung", aber kein einziges Mal von de Wits „Zeitschrift für Instrumentenbau" sprach. Indessen hoffe ich bald einmal für diese letztgenannte Zeitschrift schreiben zu können, damit wenigstens der Bedingungssatz von dem letzten grossen Satz von Weiss bald in Erfüllung geht. Als ich schon längst nicht mehr mit dem Virtuosen — im Schimpfen sprach, hörte ich ihn noch mit vielen Gestikulationen vor fremden Leuten dozieren „Kommt so ein dummer Junge " Weiter hörte ich leider nichts mehr. — Feine Familie, nicht wahr?

Im übrigen Ein grosser Mund ist nur äusserlich, manche aber haben's innerlich — wie die Ziegen das Fett.

Mich soll nur wundern, wie sich Herr Weiss wohl vor Gericht benehmen wird.

Ich hoffe Sie bald wiederzusehen. Mit ausgezeichneter Hochachtung

Ihr Leopold Wulff.

Berliner in Leipzig.

Zum Gastspiel des „Berliner Theaters" Von Max Hense.

(Fortsetzung.)

Die Höhe des „Pfarrers" ist von dem Ensemble nicht wieder erreicht worden. Sie spielten von Anzengruber inzwischen ja auch noch sein „Jungferngift". Sie spielten es aber wohl nur weil es von Anzengruber ist und jedes Risiko dadurch ausgeschlossen schien. Aber es ging damit merkwürdig Jemehr dieser wirkliche Dichter nach seinem Erstling sich vertiefte, um so flacher wurde das Spiel. Den „Pfarrer" hatte man gerade noch verstanden, das „Jungferngift" nicht mehr Und so musste leider zum Vorschein kommen, was bei der Regie des „Pfarrers" schon, wenn auch nur selten, aber immerhin doch störend genug sich aufdrängte: die Regie des Herrn Wehrlin hatte eigensüchtig darauf allein es abgesehen, die verblüffende Wirkung der „Schliersee'er" zu übertrumpfen. Was man dadurch an „Echtheit" gewann, womit man sogar die gleiche, aber etwas sehr sentimentale Vorstellung unter L'Arronge am „Deutschen Theater" übertraf, verlor man an psychologischer Tiefe und poetischem Gehalt. Das, wie gesagt,

wurde nun im „Jungferngift" recht störend bemerkbar. Ein Teil der Schuld, man muss gerecht sein, liegt ja gewiss auch bei Anzengruber selbst, der hier allzusehr nur in Andeutungen sich gefiel: aber sie sind doch vorhanden, und hätte man es verstanden, an sie sich zu halten, und so Anzengrubers wehmütige Träumerei, die merkwürdig an Shakespeares „Cymbeline" gemahnt, auf ihre Grundmotive zurückzuführen, man hätte es vermieden, dass aus ihr in dieser Aufführung zum Entsetzen aller Freunde des Dichters nichts mehr und nichts weniger als eine recht sinnlose Posse wurde. Anzengruber ist hier in etwas ordnungswidrigem Negligee, das ist wahr, und manches läuft ihm wirr durcheinander, aber hätte man ihn beobachtet, wie er dann langsam Toilette machte, bis daraus plötzlich sein „Viertes Gebot" wurde, (beides ist aus dem Jahre 1878), man hätte vor allem gleich den Titel schon begriffen, und bald gemerkt, dass es sich auch hier um eine verteufelt ernste Sache handelt, die viel Psychologie und möglichst wenig Possen vom Schauspieler gebrauchen mag. Man hätte endlich gemerkt, dass hier, wie überall bei Anzengruber, der bäurische Stoff nur das Mittel zum Zweck der dichterischen Konzentration ist, das in seiner Halbkultur die Sünden der Hochkultur nur um so schneller verrät. Unter dieser Regie aber, die sogar vom Text das Wichtigste oft fallen liess, wurde diese halb ulkige, halb träumerische Variation des vierten Gebotes, die von den leiblichen nicht nur, sondern auch von den geistigen Vätern verhandelt, ausschliesslich zur Posse, und die Sehnsucht nach einer „fröhlichen Wissenschaft", von der Nietzsche spricht und Anzengruber hier schon in seinem Weisheits-Kleeblatt (der allzu „weltfremde" Professor — der allzu „praktische" Pfarrer — und der allzu spassige „Diogenes" aus der Köhlerhütte) dunkle Ahnungen zeigt, kam gar nicht zum Ausdruck. Aber dazu gerade ist der Regisseur da, und, wie H. Bahr einmal sagt, „wer nicht auch aus einem schlechten Stücke, wofern es nur von einem Dichter ist, ein gutes zu machen weiss, verdient diesen Namen gar nicht." Sapienti sat!

Zwischen den beiden „Anzengrubern" gab man von Fr. v. Schönthan und Koppel-Ellfeld die „Goldene Eva". Diese Herren haben mit der Kunst überhaupt nichts gemein. Das unterscheidet ihr Stück von den „Kindern der Bühne", wo eine dichterische Absicht immerhin doch sich konstatieren lässt, der dänische Schwächling aber, der sie geschrieben, über realistische Einzelheiten nicht recht herauskam: und das unterscheidet auch die Ansprüche, die jeder von ihnen an den Schauspieler stellt. Der Däne ist auf die Schauspieler angewiesen, diese sollen nachdichten, wo er nicht mehr weiter gekonnt, und aus eignem erst das Meiste hinzuthun: man merkt aber, es handelt sich ihm immer noch um Kunst. Die Herren Schönthan und Koppel-Ellfeld aber lösen die Kunst auf in „Künste" und setzen vom Schauspieler von vornherein ein gleiches voraus: sie kennen eben ihre Leute und beabsichtigen erst gar nicht lange zu „dichten", sie schmieden zwar Verse, im Grunde aber wollen sie nur amüsieren, um jeden Preis, und das gelingt ihnen auch vollkommen. Die „Goldene Eva" zieht und macht volle Häuser auch in Leipzig. Ihre Verfasser schriftstellern immer noch nach dem guten, langbewährten und althergebrachten Rezept, das Paul Lindau einst von Paris sich geholt und dann, da es dafür keinen Musterschutz giebt, den Blumenthal, Lubliner, Schönthan u. s. w. freundnachbarlichst zur Nacheiferung überlassen hat. Recipe: irgend ein abgedroschenes, auf keinen Fall absolut neues Motiv, namentlich die Standesunterschiede ziehen immer noch — um dies Motiv herum irgend eine romanhafte Fabel, mag sie noch so unsinnig sein, und als Hauptsache, weil diese Herren ja nur damit zu wirken vermögen, recht viel sogenannten Geist, d. h. möglichst bekannte, aber immer wieder gern gehörte Witze und die gangbarsten komischen Situationen. Wer davon dann die besten und neuesten Variationen bringt, der macht den Treffer der Saison.

Nun bin ich ja von der ästhetischen Berechtigung des Witzes vollkommen durchdrungen. Er knüpft, wenn er künstlerischen Wert haben soll, scheinbar mit grösstem Respekt und der unschuldigsten Miene an Bestehendes, Anerkanntes, Sanktioniertes an, und hebt durch eine überraschende Wendung, einen Vergleich oder eine Situation ganz plötzlich die Existenz eben dieses Bestehenden, Anerkannten, Sanktionierten „moralisch" auf. Ins Dramatische übersetzt, ergiebt diese Technik einen so herzig destruktiven

Bühnenwitz, wie Leipzig ihn erst kürzlich an O. E. Hartlebens „Sittliche Forderung“ erlebt hat.

Die Verfasser der „Goldenen Eva“ machen sich's einfacher. Sie verstehen unter einem witzigen Stück ein solches nur, das recht viele Witze hat. Genau wie Frau Prasch-Grevenberg spielt, so „dichten“ sie: sie wollen hauptsächlich und vor allem an jeder einzelnen Stelle wirken und denken, dann auch der Wirkung im ganzen sicher zu sein. Denn so schon hatte der witzige Lindau gelehrt und — gedichtet.

Aber es traf sich, dass solche Variationen der Lindauschen Art immer schwieriger und unwirksamer wurden, weil endlich alles bereits versucht und ausgeschlachtet war. Nicht einmal die letzten „Blumenthaler“ zogen mehr. Auf der anderen Seite hatte die „moderne Richtung“ wieder den Sinn ein wenig für das Poetische geweckt. So kamen diese Lindau-Schüler auf den teuflischen Gedanken, zur besseren Wirkung und eignem Vorteil sich den Anschein der Poesie zu geben, indem sie — man denke — sich ein historisches Mäntelchen umhängen. Und siehe, aus den nichtsnutzigen Machern wurden in den Augen einer blinden Kritik auf einmal gottbegnadete Dichter. Denn das historische Gewand hatte ihnen auch gleich einen zweiten Vorteil gebracht. Die ewigen und dem Publikum sattsam vorgesetzten Kommerzienräte, Leutnants, Bonvivants und Backfische wurden überflüssig, denn nun konnte die ganze Weltlitteratur, Goethe sogar und Shakespeare, nach neuen Variationen, Situationen und Figuren abgegrast und ausgeholzt werden. Welch eine Fundgrube. So entstand, nachdem „Madame Sans-Gêne“ das erlösende Zeichen gegeben, die „Komtesse Guckerl“ zuerst, die „Renaissance“ folgte, und jetzt sind wir mit der „Goldenen Eva“ beglückt. Die Schablone blieb in allem die alte, aber da man sich den Anschein bloss der Poesie und den Anschein bloss der Originalität gab, fiel das Publikum sofort auch und glücklich hinein.

Ja, was soll man sagen — sogar ein so hochbegabter, intelligenter Schauspieler wie Herr Wagner, ist darauf reingefallen. Es ist wirklich zu dumm! Er dachte in allem Ernste daran, eine klassische Rolle, einen ganzen Menschen darin spielen zu wollen, und brachte so sich mit all seinem Ernst um die schönsten Witze, und hätte doch von Frau Prasch-Grevenberg lernen können, wie man's anstellen muss, um jederzeit zu gefallen und stets und vor allem, ein willfähriger Diener den Götzen „Publikum“ zu amüsieren. Vielleicht aber werden sie ihm, der jetzt erst in das Ensemble hineinkommt, den künstlerischen Ernst noch abgewöhnen. . . . (Schluss folgt.)

Bücherbesprechungen.

Durch Nacht zum Licht! Schauspiel in vier Akten von Hermann Ritter. (Druck und Verlag der Handelsdruckerei in Bamberg.) — Herr Professor Ritter, dessen Wellenschläge moderner Kulturentwickelung wir neulich zu besprechen hatten, steht heute als Dramatiker vor uns. Der vielseitige Verfasser, der auch auf anderen Gebieten unseren Büchermarkt numerisch bereichert hat, ist als Poet mindestens ebensowenig an seinem Platze, wie als Ethiker. Es ist gewiss ein sehr guter Gedanke, etwas zur Hebung des Schauspielerstandes thun zu wollen; ob aber der hier eingeschlagene Weg der richtige ist oder nicht, das mög' der Leser selbst beurteilen.

Ein 30 Jahre alter Jurist, Dr. Reinhold Streit, geht aus Liebe zur Kunst und zu einer gleichfalls erst im Werden begriffenen Künstlerin zur Bühne. Zu was für einer? Zu einer Art besseren Schmiere. Nach allen möglichen rührseligen Vorkommnissen, deren Träger typische Schemen sind und welche uns beweisen sollen, dass das Schauspielervölkchen einen unverwüstlichen Fonds von Energie, Idealismus und Moralität besitzt, lässt er den ehemaligen Juristen kolossale Carriere machen und diese der inzwischen zur Gattin avancierten Marie ungefähr folgendermassen schildern (S. 92): Ich bin mit der Preisarbeit „Durch Nacht zum Licht“ als Sieger aus der Konkurrenz, die unser Landesfürst erlassen hat, hervorgegangen. Daraufhin, und als man hörte, dass ich Schauspieler sei, wurde ich zu einem Gastspiele an der Hofbühne engagiert. Meine „Vorschläge zu einem deutschen Bühnenrechte“ und mein Gastspiel haben mir „sowohl die Stellung eines Regisseurs als auch eines artistischen Direktors an unserer Hofbühne eingetragen.“

jemanden auf Grund einer juristischen Preisarbeit, weil er ausserdem Schauspieler ist, zu einem Gastspiele engagieren lassen, das heisst dem betreffenden Landesvater ein beträchtliches Mass von Einfalt auferlegen. Der Erkorene wird dann auf Grund seiner mimischen und juristischen Fähigkeiten stante pede als Regisseur einer Hofbühne verpflichtet, was denn doch über die Hutschnur geht. Marie Streit antwortet auch sehr richtig auf dieses Exposé: „Das klingt ja wie ein Märchen!“

Man kann ein miserabler Jurist und grossartiger Schauspieler sein, man kann ein unerträglicher Mime sein und die Regie wundervoll führen. Man kann noch eine Reihe weiterer Variationen ohne jeglichen Kausalzusammenhang bilden, wenn es einem gefällt! Uns gefällt das nicht, und wir protestieren hiergegen im Namen der Logik.

Als „artistischen Direktor“ bezeichnet man unseres Wissens keinen besonders charakterisierten Beamten; der feinen Nuancen zwischen diesem Amte und dem eines Regisseurs scheint hauptsächlich darin zu bestehen, dass man bei dem einen Worte ans Theater, beim anderen ans Variété denkt.

Herr Ritter hat weiterhin offenbar nicht daran gedacht, dass eine Bühnengesetzgebung nach der Reichsverfassung Art. 4 zur Kompetenz der Reichsgesetzgebung und nicht zur partikulären Landesgesetzgebung gehören würde.

Ein Preisausschreiben des Fürsten von [illegible], um Vorschläge zu einem Schauspielerstandesrechte zu sammeln, muss hiernach als ebenso gut gemeint, wie zwecklos erscheinen. Käme es wirklich im Bundesrate zu einer Annahme des Projektes, so wissen wir immer noch nicht, was im Reichstage aus Streits feinen juristischen Konstruktionen werden würde. Man denke nur an das Zentrum, an Eugen und August, an die Beschlussunfähigkeit des Hauses usw.

Und sollte ein abgeschwenkter junger Jurist an einem Theater dritten Ranges that sächlich im Handumdrehen die enorm schwierigen Fragen eines Bühnenrechtes, das die Hebung des Schauspielerstandes bezweckt, ex fundamento in seiner Preisarbeit gelöst haben?

Ebensowenig wie die Handlung des Stückes innere Wahrheit atmet und zu überzeugen vermag, können wir den Personen, welche der Dichter vor uns stellt, die Empfindung pulsierenden Lebens abgewinnen.

Das Stück ist freundlicher, anerkennenswerther Gesinnung für den Schauspielerstand voll; die Sprache ist mangelhaft und ungelenk.

Der Verfasser, der bisher nicht nur viele, sondern auch völlig verschiedenartige Gebiete schriftsteller[illegible] kultiviert hat, findet hoffentlich auch noch einmal ein Terrain, auf dem seiner Geschäftigkeit bessere Früchte reifen.

Damit wäre nicht nur ihm, sondern auch dem Publikum, der Kritik und dem Verleger gedient. Ernst Fleischhauer.

Das Friedenshaus. „Eine Sonderlingsgeschichte aus der Gegenwart“ von Heinrich Hulthaupt. Leipzig. Verlag von H. Haessel. 1907. Wieder hat uns Heinrich Bulthaupt, der sich in letzter Zeit fast ausschliesslich der erzählenden Dichtkunst zu widmen scheint, eine schöne Gabe beschert. Er behandelt in seinem jüngsterschienenen „Friedenshaus“ ein altes und doch nie altes Thema: den Gegensatz zwischen Ideal und Leben, das Scheitern der erträumten Welt an der Wirklichkeit, und er [illegible] es mit dem leuchtenden Gewande des Humors — ein Lachen unter Thränen. Manche von den Durchschnittslesern, die von einem Roman zum andern zu springen gewohnt sind, werden sich wahrscheinlich auf Kosten des tiefen Gehaltes, der dem Buche zum Grunde liegt, an den köstlichen Figuren und Episoden zu sehr erheitern; ich glaube, sie erweisen damit dem Dichter keinen Gefallen. — Die Fabel ist einfach: ein alter, wackerer Maurermeister, der zugleich ein warmer Menschenfreund ist, baut ein grosses Haus, in das er zu ganz geringen Mietpreisen Familien in den verschiedensten Lebensstellungen und Lebensverhältnissen nach seiner Wahl aufnimmt. Eine Heimstätte des Friedens, der sich gründet auf gegenseitiger Achtung und Liebe, soll dieses Haus werden, und die sozialen Unterschiede sollen nicht trennend zwischen den Bewohnern stehen — eine Philanthropie übrigens, über deren Art sich wohl streiten lässt. Aber der Alte hat nicht mit der Kleinheit, Missgunst und Bosheit der Menschen gerechnet. Als nach seinem Tode der Schwiegersohn seine Stelle einnimmt und auch andere Hausbewohner wechseln, tritt dies zu Tage, und das allmähliche „Friedensfest“ des Hauses führt den bereits unvermeidlich gewordenen Riss herbei. Endlich nimmt der Eisenbahnfiskus die Gestalt der Vorsehung an und expropriiert das Besitztum. Der Traum des Alten ist dahin. — Der optimistische Maurermeister ist nicht der einzige „Sonderling“ in dieser Sonderlingsgeschichte; es giebt deren manche darin, so der weltscheue Dichter im Gartenhäuschen, dessen ergreifendes Sterbelied wir, wie auch die übrigen aus seiner Mappe mitgeteilten Gedichte, herausheben möchten, so der besonders liebevoll gezeichnete [illegible], dessen hochgespannten Ideale in den Gemeinheiten des Lebens Schiffbruch leiden. Seine Liebe zur herrlichen und edlen Frau Konsul gehört zu den schönsten Partien des Buches.

Hulthaupts bekannte Vorzüge wird man hier wiederfinden: Schönheit der Sprache, Gedankenreichtum und meisterhafte, oft mit wenigen Strichen vollendete Charakterisierung. In dieser Dichtung hat uns namentlich sein feines Verständnis für die Kindesseele an-

gesprochen. Bulthaupts Humor dagegen erscheint uns neu und eigenartig. Er verleitet den Dichter hier und dort dazu, allzusehr zu karikieren und die Farben zu stark aufzutragen, und dann erscheint er nicht immer ganz natürlich und aus dem Herzen kommend. [illegible] hätten vielleicht vermieden werden können, [illegible] gefunden und an welchem er sich verletzt hat, [illegible] eine Taube damit Kugelfangen macht und dann [illegible] wird. Bulthaupt benutzt auch diese [illegible] zu [illegible], was er besonders [illegible] 4. Kapitel thut; wir sind diesen selbstgefälligen, an einem [illegible] stehenden Gesellen zwar auch nicht [illegible] hold, möchten aber doch bezweifeln, ob der Dichter gut daran that, eine [illegible] — denn es ist zweifellos die seine — so [illegible] hervortreten zu lassen. — Doch das sind Ausstellungen, die das warme Lob, welches wir den „[illegible]" spenden, wenig schmälern. Conrad Ferdinand Meyer braucht sich dieses neuen Genossen im Haessel'schen Verlage nicht zu schämen. A. [illegible]

Histoire de la littérature française hors de France, par Virgile Rossel. 2me édition. Paris, [illegible] 1897. Es gereicht uns zu besonderer Freude, heute auf die zweite, leider anscheinend völlig unveränderte und nicht verbesserte Auflage dieses Werkes von Rossel hinweisen zu können, dessen „Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne" wir kürzlich in diesen Blättern einer eingehenden Würdigung unterzogen haben. Man hat sich in Frankreich — im Gegensatz zu Deutschland — von jeher daran gewöhnt, die Litteraturen der politisch getrennten Länder gleicher Zunge geringschätzig zu behandeln oder überhaupt nicht zu beachten; nur die grossen Sterne [illegible]. Rossel versucht mit vollem Recht dem [illegible] und auf die Bedeutung namentlich der französischen Schweiz nachdrücklich hinzuweisen, welche [illegible] und Eigenart dem Geiste der Reformation verdankend, der französischen Litteratur [illegible] zugeführt hat. Als gründlicher Kenner derselben führt er seine Aufgabe in bester Weise durch. In den weiteren Kapiteln behandelt er, soweit sie hier [illegible] in Betracht kommt, die Litteratur Kanadas, Belgiens und der ferneren [illegible] Länder, in denen französisches Schrifttum durch die Refugiés [illegible] getragen, nur [illegible] hat und weilt. Wenn wir hier den [illegible] in dem [illegible] der grosse Friedrich mit Recht als französischer Schriftsteller behandelt wird, so lesen wir es nicht ohne ein Gefühl der Scham, zugleich aber auch der Genugthuung, dass es unserer Litteratur gelungen ist, sich aus fremdem Geistesbann wieder zu befreien. Und so teilen wir auch den Standpunkt nicht, den Rossel einnimmt, wenn er am Schlusse dieses Kapitels schreibt: „La littérature allemande [illegible] les influences subies et secouer le joug [illegible] à la source où elle a longtemps puisé." Gegenwärtig [illegible].

Was wir bereits hinsichtlich des oben erwähnten Buches bemerkten, gilt auch hier: ein eingehendes Register [illegible] wäre sehr zu wünschen. Rossels gründliches Werk, das eine sehr wertvolle Ergänzung zu jeder französischen Litteraturgeschichte bildet, würde dadurch wesentlich gewinnen. Einige Lücken wären bei einer neuen Auflage noch auszufüllen; so dürften z. B. [illegible] hier nicht fehlen.

Anton Herg[illegible]

Albert Schäfer: Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners nebst erläuterndem Texte und [illegible]. Dies schon [illegible] 192 Seiten starke Heft mit dem etwas langatmigen Titel ist mir nicht eigentlich zur Kritik übergeben worden. Es kam mir zufällig in die Hände und erregte mein lebhaftes Interesse. Ich will es nun den Lesern [illegible] empfehlen, denn wenn ich nicht den Rahmen eines Referats [illegible] überschreiten wollte, so würde die Besprechung doch immer [illegible] bleiben. [illegible] möchte ich hervorheben, dass das mit [illegible] Fleiss gearbeitete Werk des [illegible] Komponisten und Musikschriftstellers Schäfer [illegible] in weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist [illegible] bekannt. Was es enthält, [illegible]. Hunderte und aber hunderte hierher gehörende Kompositionen, die ungedruckt geblieben sind, und unter denen gewiss noch viele wahre Schätze, die nur wegen Mangels eines einzigen Druckes noch immer vergraben liegen, finden in dem Buche Erwähnung, und kann der Verleger und Musiker diesen Geschlecht [illegible] doch noch nicht [illegible] gestorben [illegible] mit diesem Werk gewiss [illegible]. Für alle Musikkenner ist das Werk [illegible] von grossem Wert, als es nicht nur über die unbekannten, sondern vor allem auch über die gedruckten Kompositionen [illegible] giebt. Eben [illegible] Zeitungen und Theaterzetteln unter [illegible] Hinzuziehung von [illegible] Notizen der betreffenden Komponisten und Verleger vom Verfasser mühsam zusammengetragen: kurz, ein wertvolles Buch.

Dr. Leopold Wulff

Von der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897.

Leipzigs unvergeßliche Ehrentage

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. In der Abendunterhaltung (18. Juni) des Königl. Konservatoriums brachte Herr Bruno Granichstaedten im Verein mit dem Bassisten Herrn Stichling vier Lieder zum Vortrag (Die frühen Gräber — In der Nacht — Ich war ein Blatt am Blütenbaum — Nun legt die scheidende Sommernacht), welche hinsichtlich ihrer musikalischen Konzeption und ihrer feinen Ausarbeitung uneingeschränktes Lob verdienen. Am meisten sprach das letzte Lied an, das eine Fülle poetischen Empfindens ausstrahlt. Herr Stichling mit seiner grossen Bassstimme gab sich Mühe, der Interpretation der schweren Lieder gerecht zu werden. Nach dieser Probe kompositorischer Fähigkeit darf man der Weiterentwickelung des Herrn Granichstaedten mit Spannung entgegensehen.

In **Eisenberg** (Sachsen-Altenburg) hat im Konzerte des Fellerschen Gesangvereins Frl. Laura Krull aus Leipzig, eine der begabtesten Schülerinnen der weitberühmten Gesangsmeisterin Frl. Auguste Götze, mit dem Glanz ihrer Koloraturvirtuosität (Variationen von Mozart-Adam, Schattentanz aus Meyerbeers „Dinorah", Tauberts „Vöglein im Wald", Alabieffs „Nachtigall") grosse Triumphe gefeiert, die Zuhörer zollten den Beiträgen wohlverdienten Beifall.

Weimar. Zu Gunsten des Liszt-Denkmalfonds veranstaltete die Intendanz der Grossherzoglichen Hofbühne zu Weimar am 14. Juni ein grosses Konzert in Verbindung mit dem dortigen „Richard Wagner-Zweigverein". Bernhard Stavenhagen führte die musikalische Leitung. Der Erfolg war künstlerisch, wie pekuniär äusserst zufriedenstellend. Es gelangten Bruchstücke aus dem 1. und 3. Akte des „Parsifal" zu Gehör.

Theater (Oper).

Leipzig. „Frauenlob", Reinhold Beckers poesiereiche dreiaktige Oper, welche in Dresden, Mainz, Berlin usw. mit grösstem Erfolge in Scene ging, wurde soeben von dem berühmten Musikverlage Julius Schuberth & Co. mit Eigentumsrecht für alle Länder erworben.

Kienzls „Evangelimann" hat mit der Aufführung in **Bromberg** das 100. Theater zu verzeichnen, an dem er zur Darstellung gelangt. Im Laufe dieses Monats geht die Oper in **London** am Coventgarden-Theater in Scene mit folgenden Künstlern: van Dyck, Frau Schumann-Heinck, Lieban, Bisphan.

Cassel. Eugen D'Alberts Märchenoper „Der Rubin" kam am 1. d. M. im Hoftheater unter des Komponisten persönlicher Leitung zur ersten Aufführung und fand dank der brillanten Inscenierung und guten Einzelleistungen eine freundliche Aufnahme.

München. Am Pfingstmontag kam Aubers „Teufels Anteil" neuinsceniert und neu ausgestattet zur Aufführung. Als Carlo Broschi alternieren die Damen Bianchi und Schloss. Der Erfolg war ein ausserordentlicher.

Die **Pariser** „Grosse Oper" feierte dieser Tage die 100. Vorstellung von „Samson und Dalila", der bekannten biblischen Oper von Saint-Saëns. In fünf Jahren hat das Werk diese hohe Zahl erreicht, nachdem es 15 Jahre lang von allen Direktoren der „Grossen Oper" als allzu oratorienhaft zurückgewiesen worden war.

Eine grosse deutsche Operntournee nach **Petersburg** und **Moskau** ist für die nächstjährige russische Fastenzeit gesichert und zwar unter Direktion des Breslauer Direktors Löwe. Gewonnen sind, wie wir hören, allererste Kräfte, so die Damen Wedekind und Malten-Dresden, Moran Olden, Frau Kramer-Breslau, ferner die Herren Reichmann, van Dyck und Perron aus Dresden. Unter anderen soll „Tristan und Isolde“ „Walküre“, „Hänsel und Gretel“ und „Der Evangelimann“ gegeben werden.

Theater (Schauspiel).

Berlin. „Socialaristokraten“, das neue Schauspiel von Arno Holz, soll hier demnächst zur Aufführung kommen. Ein jüngerer Schauspieler unternimmt auf eigene Rechnung und Gefahr die Vorführung des interessanten Werkes. Er hat die Herren Reicher und Hermann Müller dafür engagiert, die für ein dreimaliges Auftreten Genehmigung und Urlaub seitens des Herrn Dr. Brahm erhalten haben. Die Aufführungen sollen im „Central-Theater“ stattfinden.

Dresden. Am „Hoftheater“ haben „Renaissance“ und „Glück im Winkel“ die 25. Aufführung hinter sich.

München. Eine Aufführung von Schillers „Kabale und Liebe“ brachte in der Rolle der „Luise“ einen Gast, Frl. Julie Serda vom Stadttheater in Königsberg. Eine gute Bühnenerscheinung, hübsches Gesicht, grosse lebendige Augen und ein ziemlich modulationsfähiges Organ sind die äusseren Mittel der auf Engagement spielenden Dame.

Wiesbaden. Lauffs Schauspiel „Der Burggraf“ ist bereits von einer Reihe deutscher Hoftheater (Berlin, Dresden, Stuttgart, Koburg usw.) und grosser Stadttheater, darunter auch Frankfurt a. M., zur Aufführung im nächsten Herbste angenommen.

Paris. Als zweite Rolle spielte Eleonora Duse in Paris die Magda in Sudermanns „Heimat“. Wieder war das Theater bei höchsten Preisen ausverkauft, obschon das Stück, als es Sarah Bernhardt letztes Jahr in Paris spielte, nicht besonderen Anklang gefunden hatte.

Personalien.

Der Tenorbuffo **Klein** von Wien und der Baritonist **Greiff** von Zürich sind für die Wiesbadener Hofbühne verpflichtet worden.

Hofoperndirektor **Wilhelm Jahn** in Wien hat sich dieser Tage im Sanatorium Löw in Wien einer Augenoperation unterzogen, die glücklich verlaufen ist Direktor Jahn befindet sich in voller Rekonvalescenz und wird in den nächsten Tagen schon das Sanatorium verlassen

Herr **Claudius** ist für das Münchener „Hoftheater" verpflichtet worden.

Der Wiener Kammervirtuose **Marcello Rossi** (ein ehemaliger Schüler Lauterbachs) ist in Bellaggio an einer Lungenentzündung gestorben. Rossi hat auch in Dresden öfters konzertiert

Der bekannte Dichter und Gelehrte, Wirkliche Geheime Rat D. **Viktor v. Strauss und Tornen** in Dresden, feierte am 12 Juni mit seiner Gemahlin Albertine, geb. v Torney, das seltene Fest der eisernen Hochzeit

Leoncavallo, so wird gemeldet, hat schon begonnen, das moderne Sensationsstück „Trilby" in Musik zu setzen

Der frühere württembergische Hofopernsänger **Louis Ucko**, welcher seit einigen Jahren in Berlin privatisierte, ist plötzlich einem Herzschlage erlegen.

Als „Wolfram" gastierte am Münchener Hoftheater Herr **Gorkom** vom Bremer Stadttheater. Er bewährte damit in vieler Hinsicht die schon jüngst an seinem Vortrage gerühmten Vorzüge gute Schule, Intelligenz und Geschmack

Den guten Eindruck, den Herr **Blass** vom Grossherzoglichen Hoftheater in Weimar mit seiner ersten Gastrolle in München als „Sarastro" gemacht hatte, bestätigte er als „Landgraf" zum Teile, doch trat diesmal ein überaus störendes Tremolieren der Stimme in Gegensatz dazu, welches die Engagementsaussichten des Sängers wohl wesentlich verringert.

Einer der besten Schüler von Franz Liszt in Weimar, der Professor **P. A. Pabst**, Lehrer am Konservatorium in Moskau, ist plötzlich im besten Mannesalter gestorben. P., seit langen Jahren in Moskau thätig, ist durch seine, wenn auch seltenen, aber sehr erfolgreichen Konzert-Tournees bekannt

Carl Wolfram, der zweite Kapellmeister des Weimarer Hoftheaters, wird einem überaus ehrenvollen Rufe an die Berliner Hofoper Folge leisten.

Die berühmte Tragödin **Charlotte Wolter** ist gestorben. Seit fast einem Jahre hatte sie die Bühne wegen Kränklichkeit nicht mehr betreten. Das Leichenbegängnis war für Mittwoch anberaumt worden. Die Entschlafene ist auf dem Hitzinger Ortsfriedhof an der Seite ihres verstorbenen Gemahls, des Grafen O'Sullivan, beigesetzt worden.

Leoncavallo hat einen Kontrakt mit der Wiener Intendanz dahin abgeschlossen, dass seine neue Oper „Bohême" an der „Hofoper" im Oktober aufgeführt wird. Kapellmeister Mahler wird dirigieren.

Frau Kammersängerin **Reuss-Belce** hat im Mai in den vom Wagnerverein zu Amsterdam veranstalteten Aufführungen der „Götterdämmerung" erfolgreich mitgewirkt. Für den Monat Juli ist sie eingeladen worden, am Covent Garden Theater in London achtmal in Wagnerschen Rollen aufzutreten. Da sie bereits seit längerer Zeit schon wieder für die diesjährigen Bühnenfestspiele in Bayreuth gewonnen worden ist, kann sie für diesesmal der Londoner Einladung nicht Folge leisten.

Am 3. Juni ist in Leipzig der Begründer und (bis 1886) gewesene Chef der dortigen Verlagshandlung **C. F. Kahnt, Herr Christian Friedrich Kahnt**, im Alter von 74 Jahren gestorben. Der Verewigte war nach dem Tode Brendls (1868) viele Jahre nomineller Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik".

In London ist Mr. **J. Winterbottom**, zuletzt Musikmeister der königl. englischen Marine-Artillerie, 80 Jahre alt, gestorben.

Fräulein **Frida Pfost**, eine beim Gesangsmeister **Rebling** ausgebildete Sängerin, die von ihrer hervorragenden Mitwirkung in hiesigen Konzerten dem Publikum vorteilhaft bekannt ist und zuletzt am Hamburger Stadttheater engagiert war, hat jüngst als „Santuzza" in Lüneburg derart gefallen, dass sie die Partie wiederholt singen musste.

In dem vielbesprochenen Prozesse der amerikanischen Firma **Steinway & Sons** gegen die Braunschweiger Firma Grotrian, Helfferich, Schulz, Th. Steinweg Nachf. ist, wie wir hören, vom Reichsgericht unter Bestätigung des oberlandesgerichtlichen Urteils auf Löschung des Warenzeichens „Steinweg" erkannt und der Braunschweiger Firma das Recht zugesprochen, das Warenzeichen „Th. Steinweg Nachf." auf ihren Instrumenten zu führen.

Dem Direktor des Altenburger Hoftheaters, Herrn Intendanzrat **Liebig**, ist vom König Albert das Ritterkreuz des königlich Sächsischen Albrechts-Ordens verliehen worden.

Alfred Bruneau schreibt an einer vieraktigen Oper „L'Ouragan". Der Text stammt von **Zola**.

Verschiedenes.

— Die Antwerpener Polizei hat die Truppe des französischen Théâtre Libre wegen unmoralischer Vorstellungen aus Antwerpen ausgewiesen.

— Bühnenfestspiele Bayreuth 1897. Nachdem die Besetzung der Solopartien bereits veröffentlicht worden ist, ist aus dem soeben erschienenen offiziellen Verzeichnis der Mitwirkenden nur hinsichtlich des Orchesters und Chorpersonals Einiges nachzutragen. Für das Orchester sind 125 Künstler engagiert und zwar für Violine 33, Bratsche 13, Kontrabass 8, Flöte 5, Oboe 4, Englisch Horn 2, Klarinette 4, Bassklarinette 1, Fagott 4, Kontrafagott 1, Horn 11, Tenor- und Basstuben 4, Trompeten 4, Basstrompete 1, Posaune 5, Kontrabassposaune 1, Kontrabasstube 1, Harfe 7 und Pauke 3. Die Orchesterkünstler setzen sich zusammen aus 54 Kammermusikern, 34 Hofmusikern, 13 Tonkünstlern und 1 Tonkünstlerin, 7 Mitgliedern der k. k. Hofoper in Wien, 5 Konzertmeistern, 4 Professoren, 3 Kammervirtuosen, 1 Harfenvirtuosen, 1 Kapellmeister, 1 Mitglied eines Stadttheaters und 1 Mitglied eines Stadtorchesters. 19 sind aus Hannover, 14 aus Karlsruhe, je 12 aus Meiningen und Weimar, 9 aus Wien, je 8 aus Berlin und Schwerin, 5 aus Darmstadt, je 4 aus Hamburg, Dessau, Wiesbaden und Braunschweig, 3 aus Budapest, je 2 aus Danzig, Koburg und Frankfurt a. M., je 1 aus Paris, Lausanne, Linz, Brünn, München, Riga, Neustrelitz, Bremen, Amsterdam, Mainz, Boston, Moskau und Leipzig. Der Blumenmädchenchor besteht aus 25 Damen (23 Opernsängerinnen, 1 Konzertsängerin und 1 Kunstschülerin). In den übrigen Chören im „Parsifal" und in der „Götterdämmerung" singen 8 Damen (7 Opernsängerinnen und 1 k. k. Kapellsängerin) und 44 Herren, 24 Tenöre und 20 Bässe (40 Opernsänger, 2 Kunstschüler, 1 Konzertsänger und 1 Kammerchorist). Zu diesen 77 Personen der Chöre stellen Karlsruhe 21, München, Darmstadt und Schwerin je 6, Weimar und Hannover je 5, Berlin, Bayreuth und Dessau je 3, Nürnberg, Lübeck und Altenburg je 2, Wien, Mainz, Stendal, Regensburg, Braunschweig, Hamburg, Potsdam, Ulm, Köln, Halle, Stettin, Würzburg und Frankfurt je 1.

— Richard Wagner-Museum. Am 20. Juni wurde in Eisenach in einem Teile der „Reuter-Villa", in welcher sich das „Fritz-Reuter-Museum" befindet, von Freunden und Verehrern Richard Wagners das dem Andenken desselben gestiftete „Richard Wagner-Museum" feierlichst eröffnet. Kommerzienrat Leichner hatte schon vor mehr denn Jahresfrist 40,000 Mark zur Begründung dieses Instituts gespendet.

— Von der Wiener Wochenschrift „Die Zeit" ist soeben das 141. Heft erschienen. Aus dem Inhalt desselben heben wir hervor: Ministerielles Lebenselixir. Von K. — Der Tausch-Prozess und das persönliche Regime. Von Richard Mercarius. — Die Schlacht bei Nadinsvar. Von Dr. Hugo Ganz. — Zur Kritik der materialistischen Geschichtstheorie. Von Dr. D. Pasmanik. — Entdeckungen und Erfindungen. Von Leo Silberstein. — Eine neue Geschichte von Florenz. Von Richard Ehrenberg. — Die österreichischen Nibelungen. Von Gustav Karpeles. — Kunst und Leben auf Samoa. Von Richard Wallaschek. — Die Schlierseer. Von Hermann Bahr. — Die Woche. „Ein ofnzioses Pflegekind der Grossindustrie." — Bücher. — Revue der Revuen. — Feuerblumen. Von Paul Scheerbart. — Abonnements auf diese Wochenschrift vierteljährlich 3 fl. = 5 Mark, nehmen die Post, alle Buchhandlungen und die Administration Wien, IX/3, entgegen. Einzelnummern à 30 kr. = 50 Pf. Probenummern gratis und franco.

— Um auf kleinem Raume ein Bild von dem reichen dichterischen Schaffen unserer deutschen Studenten zu geben, haben eine Anzahl hiesiger Studenten sich entschlossen, einen „Musenalmanach deutscher Studenten" herauszugeben. Derselbe soll Gedichte, Skizzen und kleine Erzählungen, eventuell auch in beschränktem Umfange kleinere dramatische Versuche enthalten. Zur Beteiligung sind alle deutschen Studenten herzlich eingeladen. Um dem Musenalmanach ein besonderes studentisches Gepräge zu verleihen, ist ein Preisausschreiben für das beste sangbare neue Studentenlied mit der Herausgabe des Almanachs verbunden und dafür ein Preis von 50 Mark ausgesetzt worden. Das Preisrichteramt hatten zu übernehmen die Güte die Herren Prof. Dr. Felix Dahn, Geh. Justizrat, Breslau, Detlev Freiherr von Liliencron, Altona, Ernst Freiherr von Wolzogen, München. Sämtliche Einsendungen sind bis spätestens 7. Juli 1897 zu bewirken an die Redaktion des Musenalmanach deutscher Studenten, z. H. d. Herrn stud. jur. et phil. Rudolf Zabel, Leipzig, Marienstrasse 6.

— Man schreibt aus Mailand: Die Stadt Ancona hat sich das Verdienst erworben, Pietro Mascagni den ersten Denkstein zu setzen. Er wurde feierlich im Goldonitheater zu Ancona enthüllt und besagt, dass Mascagni in diesem Theater als Direktor einer Operettengesellschaft gewirkt habe und später als ruhmgekrönter Meister zu dieser Stätte zurückgekehrt sei.

— Die Ferien des Königl. Theaters in Wiesbaden beginnen am 28. Juni und dauern mit Rücksicht auf die aussergewöhnlichen Anstrengungen des Personals aus Anlass der Festspiele in diesem Jahre sieben Wochen, bis zum 15. August.

— Von der Wiener Wochenschrift „Die Zeit" ist soeben das 140. Heft erschienen. Aus dem Inhalt desselben heben wir hervor: Oppositionelle Strategie. Von K. — Regierung und Camarilla am Bosporus. Von Ernst von Schiller. — Agrarpolitik. Von Dr. Rudolf Meyer. — Ein Vorschlag zur Abänderung der Habilitierungsvorschriften. Von Dr. Josef Eckstein. — Die indischen Fakire. Von Mirza Zeneddin Akmal. — Eine Jungezeschichte. Von Vitězslav Stein. — Vom Festefeiern. Von Otto Julius Bierbaum. — Kleine Kunstchronik. Von Alfred Gold. — Peter Altenberg. Von Hermann Bahr. — Die Woche. — Bücher. — Revue der Revuen. — Koloman Mikszáths Kabinettstück. Deutsch von Hugo Ganz. — Abonnements auf diese Wochenschrift vierteljährlich 3 fl. = 5 Mark nehmen die Post, alle Buchhandlungen und die Administration Wien, IX/3, entgegen. Einzelnummern à 30 kr. = 50 Pf. Probenummern gratis und franko.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97 III. Jahrgang. Heft 41.

Die Redenden Künste

CASPARI

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. — Abonnementspreis pro Quartal M. 1,50.

· C · · W ·

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Leipzig, den 3. Juli.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von ½12—½1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1.50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2.—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt 1, No. 1975.

Heft 41.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ **Zur gefl. Beachtung!** Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Betrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll
Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Festkonzert im Neuen Gewandhaus. (13. Juni.) Zu Ehren des hier tagenden Kongresses von deutschen Gas- und Wasserfachmännern fand am vorigen Freitag im Gewandhause ein Nachmittags-Konzert statt. Beethovens gewaltige Leonoren-Ouvertüre (Cdur) No. 3 eröffnete das Festkonzert, das durch die Cmoll-Symphonie des Meisters in seinem zweiten Teile beschlossen wurde, beide erhabenen Tonschöpfungen fanden durch unser Gewandhausorchester eine wahrhaft glänzende Wiedergabe, sein Kapellmeister Herr Arthur Nikisch wurde von dem Publikum mit Beifall überschüttet. Für den solistischen Teil war Frl. Wiborg, die jugendlich-dramatische Sängerin des Stuttgarter Opernensembles gewonnen worden. Sie trug die Begrüssungsarie der Elisabeth aus Wagners „Tannhäuser“ vor, auch hier im Konzertsaale klang die Stimme der Sängerin vielfach scharf und schneidend und liess einen ungetrübten Genuss an dem sonst ausgezeichneten Vortrage nicht aufkommen. Als Liedersängerin (sie hatte 3 stimmungsvolle Lieder in norwegischer Sprache gewählt) hingegen hatte Frl. Wiborg einen berechtigten ungeteilten Erfolg. Ihre Vortragskunst und ihre Gesangstechnik stehen auf einer hohen Stufe. Als Zugabe spendete die Künstlerin die „Styrienne“ aus „Mignon“. Herr Gewandhausorganist Homeyer war an dem Konzert mit 2 Orgelvorträgen (Adagio aus Opus 27 und Finale aus Opus 22 für Orgel von C. Piutti, beteiligt, von denen besonders der glänzende Vortrag der letzteren Komposition die Hörer zur Bewunderung hinriss. Ausserordentlichen Erfolg hatte auch der Thomanerchor, der unter Leitung des Herrn Kantor Schreck 3 Chorlieder in entzückender Feinheit der Ausführung vortrug. Das Publikum zollte begeisterten Beifall.

R. W.

Zum Gesamtgastspiel der Opernmitglieder des Kgl. Hoftheaters zu Stuttgart am Neuen Theater in Leipzig.

(3 Werke Mascagnis „Zanetto“, „Cavalleria“ und „Ratcliff“, 2 Aufführungen komischer Opern „Der Postillon von Lonjumeau“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“.

Von Robert West.

(Fortsetzung.)

„Die Musik Mascagnis krankt vor Allem an einer exaltierten Rhythmik, die mit ihren stereotypen Triolen und ihrem fanatischen Figurenwerk in bedenklichem Grade in die sterile und für die künstlerische Freiheit des Stils verhängnisvolle Region der Manier hineinragt.“ Selten wohl ist die Musik Mascagnis zutreffender charakterisiert worden, wie durch diesen Ausspruch des bekannten Musikschriftstellers Ferdinand Pfohl. Nach

dem schnell verflogenen Rausche des Cavalleria-Taumels kam das Publikum aller Orten gar bald zur Besinnung, als die musikalischen Eintagsfliegen, die das schnell erlahmende Talent des jungitalienischen Meisters zeitigte, auf unseren Bühnen nach einem nur ephemeren Dasein dem Schicksal so vieler ungleich besserer Werke, dem Staube des Archivs anheimfielen. „Freund Fritz", „Die Rantzau", „Silvano" — wo sind sie hingeschwunden? Auch mit „Zanetto" und „Ratcliff" steht die Stuttgarter Hofbühne in Deutschland noch ganz allein da. Die Reichshauptstadt hat letzteres Werk nie zur Aufführung gebracht, trotzdem man um die Zeit der Stuttgarter Première schon alle Vorbereitungen dazu getroffen hatte. Unsere Gäste haben es sich auf ihrer künstlerischen Exkursion in die schöne Lindenstadt denn auch nicht nehmen lassen, uns die beiden letztgenannten Werke Mascagnis vorzuführen und zwar mit wesentlich verschiedenartigem Erfolge. „Zanetto" ist lediglich als musikalisches Stimmungsbild zu betrachten, als farbenprächtiges Tongemälde voll blühender Klangwirkungen und effektvoller Harmonisierung, die aber leider im Wesentlichen, in ihrem Kern nur die ziemlich abgedroschenen musikalischen Gemeinplätze und Abgeschmacktheiten der Cavalleria-Partitur wieder aufwärmt und weidlich ausschlachtet. Der Bühne hätte der Komponist wohl dabei ganz entraten können: die Wirkung wäre im Konzertsaal die völlig gleiche. Das nach dem Coppéeschen „Wanderer" verfasste Libretto ist undramatisch bis zur Langweiligkeit, die mehr denn halbstündige Aussprache zwischen der schönen, lasciven Florentinerin Silvia und dem harmlosen Jüngling in Troubadoursgestalt Zanetto mag als lyrisches Produkt für die Lektüre geniessbar sein, in scenischer Darstellung wirkt sie aber erschlaffend auf Geist und Körper und vermag selbst bei einer so ansprechenden Wiedergabe der beiden Hauptrollen, wie in diesem Falle durch die Damen Sutter und von Pessic, auf die Länge nicht zu fesseln und zu interessieren. Die hierauf folgende „Cavalleria Rusticana" wirkte wie ein Labsal spendendes Wunderwerk in Tönen, trotzdem die Wiedergabe nur auf einem Durchschnittsniveau stand. Der so überaus glücklich gelungene dramatische Wurf dieses Textes verfehlt doch seine Wirkung nie, die Brutalitäten dieser Musik üben doch einen merkwürdigen Sinnenkitzel auf das Ohr des weniger gebildeten Theaterbesuchers aus! Frl. Wiborg entbehrt zu sehr des Temperaments, der glutvollen Leidenschaft, um der heissblütigen Tochter des Südens vollauf gerecht zu werden. Den charakteristischen Alfio des Herrn Hromada liess das Stimmmaterial bisweilen im Stich und auch Lola und Mutter Lucia (die Damen Sutter und Brackenhammer) blieben ziemlich farblos. Einzig der Turiddu des Herrn Müller trat in den Vordergrund. Über seine stimmlichen Vorzüge weiter unten. In Vortrag, wie Darstellung blieb er der kleinen, aber anspruchsvollen Partie nichts schuldig: er verfügt über ein leidenschaftliches Empfinden und ein bedeutendes Mass künstlerischer Routine.

Für das moralische Fiasko dieses ersten Mascagni-Abends entschädigten unsere Stuttgarter Gäste sich und das Publikum durch den Ausfall des zweiten, der Mascagnis „Ratcliff" brachte. Der bekannte Heinesche Einakter ist von dem Librettisten Taubert für vier Akte eingerichtet und zu einem ganz passablen Opernbuch zusammengeschmiedet, resp. erweitert worden. Mascagni, der musikalische Verist par excellence, tritt uns in der Musik zu „Ratcliff" wesentlich abgetönter, geläuterter entgegen wie in seinen Erstlingswerken „Cavalleria" und „Amico Fritz". Er hat bei den grossen Komponisten seiner Nation, vor allem bei Verdi, wie es scheint, sorgfältige Studien gemacht, hat von den Franzosen hinsichtlich der Form etwas profitiert und hat gelernt, die Schroffheiten der Harmonik und ähnliche Excentricitäten zu mindern, sich eines gleichmässigeren melodischen Flusses, einer natürlicheren musikalischen Diktion zu befleissigen, ohne freilich die geradezu typisch gewordenen Absonderlichkeiten seines Stiles jemals auf die Dauer verleugnen zu können. Der zweite und dritte Akt sind besonders reich an stimmungsvollen Tonbildern, an musikalisch-dramatischen Höhepunkten. Die Situationsmalerei ist stellenweise höchst gelungen und von packender Realistik, das schaurige Lokalkolorit Ossianschen Halbdunkels oft meisterlich getroffen. Unsere Leser finden eine eingehende Würdigung des Werkes in Heft 7 des zweiten Jahrganges dieser Zeitschrift gelegentlich der ersten Aufführung des „Ratcliff" auf deutschem Boden am Hoftheater zu Stuttgart (28. Oktober 1895). Die Wiedergabe des Werkes unter Hofkapellmeister Dr. Obrist,

Leitung, die von einem gründlichen Sichvertiefen des Dirigenten in die schwierige Partitur Zeugnis ablegte, war eine im Ganzen vortrefflich gelungene. Rothmühls „William Ratcliff" war eine Leistung voll leidenschaftlicher Glut und darstellerischer Grösse. Sein sympathisches Organ trotzte sieghaft den ungewöhnlichen Anstrengungen der umfangreichen und hochliegenden Partie. Der schöne Erfolg der Novität war in erster Linie diesem Künstler zu danken. Die beiden Basspartien des Mac-Gregor und des Lord Douglas waren mit den Herren Frauscher und Hromada vortrefflich besetzt, desgleichen die Maria durch Frl. Wiborg. Die alte, närrische Margarethe des Frl. Hieser war eine mimisch bedeutsame Leistung, das Organ der Künstlerin ist in der ersten Höhe von seltenem Volumen und überraschender Klangfülle, aber im Übrigen ungleich und lückenhaft in der Ausbildung. Weit besser gefiel mir in dieser Hinsicht das wohlgebildete Stimmmaterial des Frl. Johanna Brackenhammer, welche bei der Wiederholung des „Ratcliff" die Rolle ebenfalls mit gutem Gelingen durchführte. Das komische Element in dem Mascagnischen Werke war durch Herrn Pockh in der Gestalt des heuchlerischen Wirtes der Diebsherberge angemessen vertreten. Das bei der zweiten Aufführung der Oper stark besuchte Haus erbrachte durch freundlichen Applaus den Beweis, dass unser Publikum der Novität sympathisch gegenüber stand.

Mit zwei weiteren Werken, Adams liebenswürdigem „Postillon von Lonjumeau" und Nicolais ewig junger Meisteroper „Die lustigen Weiber von Windsor", begaben sich die Stuttgarter Gäste auf das bisher bei uns noch nicht betretene Gebiet der komischen Oper. Sowohl die beliebte französische Spieloper, wie auch das Nicolaische Meisterwerk gaben willkommene Gelegenheit, das ausgezeichnete Ensemble, das flotte Spieltempo und die viel Übung und Routine, Fleiss und Sorgfalt verratende musikalische Sicherheit unserer Gäste im hellsten Lichte zu zeigen. In der Regie bewährte sich vortrefflich die Kunst des Herrn Harlacher, in der musikalischen Direktion der „Lustigen Weiber" (im „Postillon" hatte Herr Panzner die Liebenswürdigkeit gehabt, für seinen stark in Anspruch genommenen Kollegen einzuspringen) die umsichtige und feinsinnige Leitung des Herrn Hofkapellmeister Dr. Alois Obrist. Die Ensemblesätze des Nicolaischen Werkes wiesen einige von den hier üblichen verschiedene Striche auf, während eine andere Abweichung in der Einführung der hier noch unbekannten Prochschen Recitative bestand. In beiden Werken zeichneten sich unter den Stuttgarter Gästen besonders Herr Peter Müller und Frl. Anna Sutter aus. Ersterer entfaltete besonders als Chapelou-St. Phar seine hervorragend klangschönen und ausgiebigen Stimmmittel zur ungeteilten Bewunderung seiner Hörer. Leider lässt sich der Künstler im Bewusstsein und Vollbesitz seines prächtigen Materials stellenweise zu Übertreibungen, zu unschöner naturalistischer Tongebung hinreissen, was bei seinem Fenton besonders störend zu Tage trat. Frl. Sutter stattete die Madeleine mit schelmischer Anmut und graziöser Pikanterie aus. Das wohlgebildete Organ und das reich entwickelte Spieltalent der Dame sichern ihr überall Sympathie und Anerkennung. Als Anna Reich überragte sie ihre beiden Kolleginnen Frl. von Pessic und Frl. Hieser als Frau Fluth und Frau Reich um ein Bedeutendes. Erstere Dame verfügt zwar über eine anmutige Erscheinung und ein beachtenswertes Spieltalent, die Stimme entbehrt aber der Tragfähigkeit und Stabilität noch allzusehr. Die Töne flackern und verschwimmen unter einander und lassen so keinen Genuss an der gesanglichen Leistung aufkommen. Frl. Hieser, deren zum Teil beachtenswertes Material in der Rolle der Frau Reich naturgemäss fast gar nicht zur Geltung kam, verfügt leider nur in bescheidenem Masse über ungezwungenen Humor und drastische Komik; sie machte einen viel zu trockenen und steifen Eindruck. Um die beiden Bässe, die unsere Gäste in ihrem Ensemble besitzen, sind sie von uns zu beneiden. Herr Frauscher, in den „Lustigen Weibern" nur in der wenig bedeutsamen Partie des Herrn Reich beschäftigt, ist ein seriöser Bass von voluminösem Ton und vornehmem Timbre. Sein Vortragsgeschick und sein Darstellungstalent lassen ihn unbedingt als einen der hervorragendsten Vertreter seines Faches erscheinen. Der zweite Bassist Herr Dr. Hans Pockh, bereits ein bejahrter Herr, schuf mit dem Junker Falstaff eine köstliche Buffofigur. Sein besonders in der Tiefe ausgiebiges Organ kam dem Trinklied sehr zu statten. Darstellung und Erscheinung wirkten durch den ihnen

innewohnenden kernigen Humor und die renommistische Gutmütigkeit vortrefflich. Auch der Baritonist Herr Hromada leistete in den so heterogenen Partien des Bijou (Postillon) und des eifersüchtigen Ehemanns Fluth Gediegenes. Die Übertreibungen, die in ersterer Rolle am Platze waren, mied er wohlweislich als Herr Fluth. Die Herren Decken, (Marquis Corcy, Junker Spärlich) und Wagner (Bourdon und Dr. Cajus) fügten sich zuverlässig in das Ensemble, dem zum Ruhme nochmals konstatiert sein mag, dass es im Ganzen genommen hinsichtlich der Harmonie aller ineinander greifenden Faktoren und Teile vor keiner ernsthaften Konkurrenz zurückzuscheuen braucht.

Abendunterhaltung der Opernschule des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig.

Im Carolatheater, 21. Juni 1897.

Drei Aufführungen der Opernschule des hiesigen Konservatoriums geben alljährlich dem Cyklus der Abendunterhaltungen einen ebenso würdigen, wie interessanten Abschluss, und zwar bleibt das Interesse nicht auf die Kreise engagementssüchtiger Agenten und stimmensuchender Theaterleiter beschränkt. – Das bewies das vollbesetzte Haus und die Physiognomie des beifallsfreudigen Auditoriums. Wenn man auch nicht bedingungslos in die üblichen summarischen Lobpreisungen der Tagespresse einzustimmen braucht, so bleibt dennoch auch nach einer Subtraktion der angewandten Superlative genug zu loben übrig. Die diesjährige fragmentarische Aufführung der Opern „Nachtlager in Granada“, „Mignon“, „Hugenotten“, „Martha“, „Freischütz“ und „Tochter des Regiments“ hat in erster Linie den wichtigen Beweis erbracht, das besonders an Frauenstimmen überreiches, gesundes Material auch hier in Leipzig ist und dass die bei Vergleichen mit andern Konservatorien oft vernommene Klage, „es fehle hier an Material“, gegenüber den Thatsachen verstummen muss. Stimmen, denen die Gesundheit, Kraft und Fülle eines Fräulein Seebe, Röthig, Pickelmann innewohnt, brechen sich überall siegreich Bahn, man ist folglich berechtigt, an ihre Ausbildung die höchsten und weitgehendsten Anforderungen zu stellen, zumal Fleiss, ernstes Streben und Ausdauer nirgends fehlt. Ich verkenne hierbei wie bei der späteren Analyse der Männerstimmen — keineswegs die Thatsache, dass Frauenstimmen leichter und schneller zu bilden sind, da Luft- und Klangwege des Vokalapparates meistens frei liegen, infolgedessen der Ton von selbst seinen Gesangsweg nach dem Bogengange der Kopf- und Stirnhöhle nimmt, während dieser Weg dem spröderen, männlichen Organismus mühsam durch jahrelange, ernste Studien anerzogen werden muss. Die gesanglichen Leistungen verrieten durchgängig Reife des Organismus und vorgeschrittene Beherrschung der Technik und bewegten sich in einer merkbaren Gradation des Könnens. Fräulein Tallarot aus Leipzig sang die Gabriele im „Nachtlager“ anfangs in hörbarer Befangenheit, später aber mit freierem, wenn auch eben nicht grossem Ton, aber deutlich in der Deklamation und empfindungswahr im Ausdruck. In „Mignon“ sangen Fräulein Werner aus Wurzen die Philine, Fräulein Hunger aus Leipzig die Mignon unter grossem Beifall. Die Koloraturen der ersteren Sängerin bewiesen den fast vollendeten Ausgleich der Register, der Tonstrom war ununterbrochen durch zwei Oktaven bis zu einem mühelosen c, die Vokalisation rein und angenehm selbst für subtile Ohren, anfangs war offenbar infolge einer erklärlichen Erregung der Weg zur hohen Quart nicht ganz frei, aber schon in der Titania Episode siegte die engagementsreife Dame mit einer glänzenden, mühelosen und breiten Höhe. — Die Darstellung der Mignon seitens Frl. Hunger ist trotz des heimatlichen Vorbildes der höchsten Anerkennung wert. Von Haus aus zur Verkörperung solcher Gestalten prädestiniert, überraschte Frl. Hunger durch manche neue, psychologisch interessante Züge, die keineswegs an die berüchtigten Regiewinke erinnerten, sondern subjektivem Denken und Empfinden ent-

stammten und von aller schablonenmässigen Nachäfferei frei waren. Die Stimme dieser Mignon hat zwar angenehmen Timbre, unterwirft sich aber noch nicht ganz dem Willen ihrer Herrin; der Ton bedarf besonders in der Mittellage noch sehr der Festigung, wenn er in Affekten die Balance nicht verlieren und empfindliche Intonationsschwankungen nicht verursachen soll. Wo Temperament ist, wie fraglos bei Frl. Hunger, da muss der Ton vor allem Fassung und Halt haben, sonst leidet die Stimme und die Deklamation. Absolute musikalische Sicherheit erhöhte die Leistung des Frl. Hunger wie gewandtes, manchmal zu freies Auftreten die des Frl. Werner, welcher wir als Lady Harriet in „Martha" noch einmal begegneten und uns über die hier selten erlebte Frische der Auffassung und Wiedergabe freuen konnten. — In den „Hugenotten" sang Frl. Röthig aus Hartha unter erhöhter Aufmerksamkeit der Gesangskenner die Valentine im Duett des III. Aktes. Die Dame gehört zu den „entdeckten Sängerinnen" und kam mit überquellendem Tonmaterial zum Konservatorium, fix und fertig als Naturinstrument in die Hand des Pädagogen. Ihre Valentine bestätigte dies: der Ton des Frl. Röthig ist quellend, überaus voluminös und bietet eine Grundlage zu hochdramatischen Leistungen. Vorläufig ist es die Aufgabe der Erzieher, ihren musikalischen Geschmack in die richtige Bahn zu lenken. — Die Stimmen des Fräulein Klein aus Riga, welcher die Metamorphose zum Friedrich — auch ein seltenes Ereignis in „Mignon" — hoffentlich gut und mit Rückwirkung auf die tiefe Lage ihrer Stimme bekommen ist, zeigt Fülle und Kraft; vor der Hand muss die Dame auf den Ausgleich der Register den Schwerpunkt ihrer technischen Arbeit legen. Tiefe und Höhe ist da, aber die Mühelosigkeit und Elastizität im Ton fehlt noch, nach ihrer sonst guten Nancy wenigstens zu urteilen. Wir haben den Höhepunkt der gesanglichen Leistungen im „Freischütz" erreicht und hören eine herrliche, voll ausladende Stimme in der Agathe des Fräulein Seebe und eine fast ebenso grosse, wenn auch nicht so geschulte und fertige Stimme in dem Ännchen des Fräulein Pickelmann, zweier Leipzigerinnen. Letztere Dame hat den stimmlichen Fond zu einer dramatischen Sängerin, das Organ wird unter weiterer, offenbar trefflicher Führung in zwei Jahren zu mächtig für Soubrettenrollen sein. Die Mittellage weist eine Reihe voluminöser, klangschöner Töne auf, die den Schluss auf eine ebenso glänzende Höhe rechtfertigen. Abgesehen von dem schwerfälligen Übergang in das Brustregister bot Fräulein Pickelmann in gesanglicher wie schauspielerischer Hinsicht eine gute Leistung, die um so schwerer zu erringen war, als sie in Frl. Seebe eine gefährliche Partnerin hatte. „Die schönste Stimme" — so hörte man von allen Seiten, als Frl. Seebe, die bereits von Direktor Staegemann für mehrere Jahre als „jugendlich Dramatische" engagiert ist, unter stürmischem Beifall ihre Arie geendet hatte.

In der That, es ist eine herrliche Stimme, die in vollster Blütenpracht jeden blendet, aber mich fesselte nicht so sehr die schöne, von der Natur überreich ausgestattete Stimme, sondern die ungeheure Wärme im Ton, die ich bei keiner andern, auch nicht bei Frl. Müller-Lingke wahrgenommen habe. Es ist eine besondere Kunst, den Ton zu beseelen, aber es ist und bleibt die Hauptaufgabe, denn der psychische Mensch singt doch in erster Linie. Das Gebet sang Frl. Seebe mit diesem beseelten Ton, der suggestiv wirkte. In der Schlussnummer sang die bereits in Schwerin engagierte Soubrette Frl. Müller-Lingke die Marie, lebendig und munter wie immer. Aber eins möchte ich der sympathischen Sängerin ans Herz legen, nämlich fleissig an ihrer lieblichen Stimme weiter zu arbeiten, besonders an der Höhe, die noch immer spitz und schrill ist. Die Deklamation könnte ebenfalls vervollkommnet werden, freie Vokaleinsätze und Diphthonge im pp sind sehr schwer — ich erinnere hier an Frl. Dönges — und bedürfen fortwährender Übung, denn der Organismus soll auf den kleinsten Luftdruck hin reagieren. Im übrigen bot Frl. Müller-Lingke eine fertige Leistung, die ja auch anderswo Beifall finden wird. Damit wäre das Füllhorn des Lobes erschöpft, der Schritt vom Ewig-Weiblichen zum Männlichen wird mir dieses Mal sehr schwer, denn der Abstand der Leistungen und die Qualität der männlichen Stimmen wie besonders das Mass technischer Reife ist sehr different. Der Bassist Herr Stichling sorgte dafür, dass die Kluft nicht noch jäher ward. Die Stimme ist markig, gross und nicht ohne Wohllaut, dürfte aber seit Jahresfrist kaum gewachsen sein, und diese die Reife des Organismus dokumentierende Thatsache lässt mich daran

zweifeln, ob die Stimme des Herrn Süchling, der bereits nach seiner Heimatsstadt Gotha engagiert ist, auf die Dauer den Bühnenstrapazen serieuser Bässe gewachsen ist und über die gewaltigen Tonmassen grosser Orchester siegreich schwebt. Der Süchling'sche Ton ist wenig elastisch und wenig beseelt. Die Stimme des Herrn Fischer aus Halberstadt leidet an einem schlimmen Fundamentalfehler, der unbedingt beseitigt werden muss, bevor er die Bretter betritt. Herr Fischer knödelt nämlich in allen Lagen und dies machte seine Leistung als Wilhelm Meister zu einer unzureichenden. Der Knödel kann bei Herrn Fischer zwei Ursachen haben: entweder schafft die gerollte Zunge unterhalb der Zungenwurzel eine Ausbuchtung, in der der Ton sich zusammenballt und einen falschen Resonanzraum schafft, oder der Sänger kennt nicht die ruhige, gleichmässige Stellung des Kehlkopfes, sondern macht Höhe und Tiefe des Tones von der Spannung der Kehlkopfmuskeln abhängig und lässt den Kehlkopf mit der Skala steigen und fallen. Nur der ungehinderte Luftstrom dringt in die obern Knochenteile des Schädels, besonders in die resonanzreiche Stirnhöhle und giebt der Höhe Glanz, Kraft und Tragfähigkeit. Um den Fundamentalfehler zu beseitigen, bedarf es bei Herrn Fischer mindestens 1½ Jahre mühevoller Arbeit, aber dann hat der Sänger Zukunft, denn Material ist vorhanden, was man bei Herrn Niesen aus Milwaukee nicht einmal behaupten kann, dafür kann man aber den Pädagogen des Konservatoriums keinen Vorwurf machen. Die Stimme des Herrn Niesen ist krank, sie weist keinen einzigen Ton gesunder Kraft und Klangfülle auf. Sein Jäger im „Nachtlager" und sein Lothario im „Mignon" stellen seiner Sängerlaufbahn die denkbar ungünstigsten Prognostika aus. Ich glaube auch kaum, dass der „Schmittsche" Ton die Stimme gesunden lässt, ebenso wenig wie der „primäre" des Müller-Brunow. Aber vielleicht reüssiert Herr Niesen als Schauspieler, die als Lord Tristan in Martha bewiesene Komik war des Beifalls wert. Herr Lozsek aus Wien brachte in den Partieen Laertes und Hortensio unter grossem Beifall den Beweis, dass er sein Fach richtig erkannt und dass seine Stimme den Anforderungen eines Tenor-Buffos gewachsen sein dürfte. — Ich halte es übrigens in anbetracht erwähnter Leistungen zum Trost der zuhörenden Gesangsbeflissenen und zum Gegenargument der Kritik, welche behauptet, grosse und gute Stimmen seien Zufall, für eine ernste Pflicht, das Vorhandensein einer regelrechten und unfehlbaren Stimmbildung zu betonen.

Das Zöglingsorchester ist des höchsten Lobes würdig, einzelnen Leistungen z. B. in Mignon und Freischütz frappierten geradezu und stellen den Lehrern des Konservatoriums ein überaus glänzendes Zeugnis didaktischen Könnens aus, wie denn überhaupt das Leipziger Konservatorium in instrumentaler Hinsicht einen Weltruf hat. Herr Kapellmeister Sitt leitete das Ganze und war am Schluss der fast vierstündigen Aufführung Gegenstand demonstrativer Huldigungen. Dass man, während zwei verdienstvolle Herren, die Lehrer Rebling und Proft, auf der Bühne erschienen, um den wohlverdienten Dank der Zuhörerschaft entgegenzunehmen, fortwährend „Sitt, Sitt, Sitt" schrie, um jeden Zweifel an der Beliebtheit dieses Herrn zu verdrängen, war gelinde ausgedrückt eine Taktlosigkeit, deren böses Omen Herr Sitt jedenfalls nicht auf sich laden möchte.

J. Molar.

Litterarischer Teil.

Berliner in Leipzig.

Zum Gastspiel des „Berliner Theaters". Von Max Hense.

(Fortsetzung.)

Denn darüber sollte man sich doch nicht täuschen: in diesem Ensemble muss der löblichste Eifer nur um so mehr den schmerzlichen Mangel dessen erkennen lassen, was — um auch einmal mit Richard Wagner zu reden — „dem Mimen notthut, um, trotz seiner noch so ungemein vermögenden Kunstfähigkeit, in Wahrheit doch erst aus — einem Affen

ein Mensch zu werden" Manche nennen das die „Psyche", der Ausdrücke sind viele, die Sache ist dieselbe. Und man kann wohl überzeugt sein, auch der „Gymnasial-Direktor" und die „Mutterrechte", auch die „Haubenlerche", die „Spitzbubenstreiche" und was sonst noch Böses uns beglücken sollte, alles das hätte nicht vermocht, dies wunderlich seltsame Ding in diesem Ensemble uns erklingen zu lassen.

Zu solcher Liebesmüh, die von vornherein wohl umsonst war, kam es nicht, nur vier Stücke noch gab uns der Intendant, dann ging er. Und es traf sich gut, dass die Art, wie diese vier Stücke gespielt wurden, genau zu dem Urteil passte, das schon die Darstellung von den „Kindern der Bühne" bis zur „Goldenen Eva" veranlasst hatte. So erscheint jede Irrung, die ja menschlich wäre, ausgeschlossen, und man braucht nur kurz zu wiederholen, was schon früher ausführlicher gesagt worden ist.

Den „Schlagbaum" hat ein Dilettant geschrieben. Es soll was sein, und ist doch nichts. Diese Art „Dichter" können nicht einmal ordentlich das, was sie wollen, und sie wollen wirklich nicht viel. Ihre Wirkung ist genau wie bei den „Kindern der Bühne", die Schauspieler müssen das meiste aus sich hinzuthun, das thun sie denn auch, mit viel Behagen. Sie allein glänzen.

Die „Brüder" sind nicht viel besser. Aber Herr Lindau unterscheidet sich von Herrn Lee vor allem darin, dass er genau sich bewusst ist, kein Dichter zu sein. Herr Lee giebt sich doch immerhin Mühe, ein Dichter zu scheinen. Herr Lindau kennt sich genau und er kennt die Bühne genau, und so weiss er auch gleich, welche Wirkungen allein er, ohne Dichter zu sein, auf der Bühne zu erreichen vermag. Von seiner künstlerischen Impotenz vollkommen überzeugt, beschränkt er weise sich darauf allein, durch Hin- und Herschieben seiner Schachfiguren sensationelle Effekte zu erzielen. Wenn man diese Absicht nicht von vornherein merkt, kann es geschehen, dass er zwei bis drei Stunden das Publikum, wie nur ein Dichter, in seine Gewalt zwingt. Aber genau so muss es geschehen, dass, wenn diese Vergewaltigung erst vorüber ist, das Publikum schliesslich nichts davon hat, denn nur Dichter können beschenken. Leute wie Lindau aber wollen sich bereichern, sie bestehlen das Publikum und bestehlen die Dichter. Lindau weiss genau, nur über die Nerven gelangt der Dichter zum Publikum, nur über die Nerven hinweg vermag der Dichter von seiner höchsten Lust und seiner tiefsten Not zum Publikum wirklich zu reden, so rüttelt Lindau denn zwei und drei Stunden lang an diesen Nerven herum, um schliesslich wie ein heimtückischer Dieb, der sein Opfer auch noch lange und boshaft gequält, mit voller Tasche davon zu schleichen. Aber leer, wie es gekommen, geht das Publikum wieder heim, und ist froh, nur wieder in freier Luft zu atmen. „Gott sei Dank, dass es nicht wahr ist!" Und genau solche Wirkung, nur nach dem Amüsanten hin, hat ja die „Goldene Eva". Wie in den „Brüdern" auf die Nerven, soll hier viel mehr noch auf die Lachmuskeln zwecklos gewirkt werden, solange bis man völlig erschöpft nur noch eins zu sagen weiss: „Herrgott, ist das aber ein Unsinn!"

Solche Stücke sind die Freude des Berliner Ensembles. Denn diese Schauspieler und diese Dichter haben dieselbe ausschliessliche Absicht auf momentanen Effekt. Sie finden sich, sie verstehen sich. Die Kunst des Mannheimer Intendanten a. D. und die Muse des Meininger Intendanten a. D. reichen schwesterlich sich die Hand und geben der Leipziger Menschheit das einzige Schauspiel: die Brüder.

Solche Stücke sind die Spezialität des Berliner Ensembles. Wagner nannte sie „Niederträchtigkeiten". Man kann damit glänzen und paradieren, viel Ehre ist aber nicht zu holen damit. Deshalb, um die Reputation zu retten, muss man auch einmal wirkliche Dichter spielen, namentlich solche, die anerkannt und bekannt sind, denn bei diesen achtet man um so besser auf die Schauspieler, was sie nicht alles können, wie herrlich sie spielen. „Frou Frou" ist wirklich das Stück eines Dichters, Meilhac muss endlich einmal „litterarisch" ernst genommen werden. Es ist das erste Stück in der neuen Litteratur, welches ernstlich und aufrichtig sich über die Mysterien des Weibes, des Weibchen im Weibe verwundert, welches zuerst erstaunt bemerkt, dass das Weib ja ein Wesen für sich ist, eine Sphinx geradezu, mit aparten Gesetzen, mit eigener Seele, mit unverstandenen Begierden.

(Schluss folgt.)

Kurz'sches Ensemble-Gastspiel: „Freiwild".

Schauspiel in 3 Akten von Arthur Schnitzler. 26. Juni. Besprochen von Udo Behr

Nach der unerquicklichen Eröffnungs-Vorstellung der „Bocksprünge", die man ganz überflüssiger Weise uns auch noch zehn Tage hintereinander vorsetzte, gab uns der alte immer freundliche Direktor eine grosse und liebe Überraschung, Schnitzlers „Freiwild".

Die „Bocksprünge" hätte er füglich sich sparen können. Solcher Kunststücke macht uns in Leipzig das Stadttheater gerade genug vor, und selbst ein Ensemble, das in stolzem Eigendünkel uns zeigen wollte, wie herrlich weit man's in Berlin schon gebracht, verschmähte nicht, von thörichten Kindereien zu leben. — Die „Bocksprünge" aber sind besonders dumm. Dass man in Berlin sie bejubelt hat, ist heute keine Empfehlung mehr. Dass man in Leipzig sie vollkommen ignoriert hat, ist ihre Verurteilung. Reden wir nicht darüber. — Und gerade die „Bocksprünge" uns zu bringen, hatte besonders Direktor Kurz am allerwenigsten nötig. Es ist merkwürdig, aber weder unser Stadttheater noch das Berliner Ensemble, nicht einmal die „Litterarische", fühlten die Notwendigkeit, das Beste der letzten Saison uns zu bringen. Direktor Kurz hatte freies Spiel für die besten Stücke, musste er gleich zu Anfang uns das erbärmlichste bringen? Der alte Herr hat Lehrgeld gezahlt . . . .

Schnitzlers „Freiwild" steht weit über „Morituri" und „Versunkene Glocke". Grade weil es nicht soviel Aufhebens macht. Grade weil es den Mund nicht gleich so voll nimmt. Es ist ein Meisterwerk der Psychologie. Und seine Psychologie bleibt bei der Sache, die sein Thema ist. Das könnte absurd scheinen. Man könnte auf die Schauspielerscenen hinweisen, die doch mit dem Thema, der Duellfrage, wie man's auch wenden möge, an sich nichts zu thun haben. Aber das scheint bloss so. Ich will versuchen, den ganz einfachen Zusammenhang blosszulegen.

Unser Theater wird in späteren Zeiten ein sehr interessantes Studium werden. Ein Saustall für die einen, scheint es den andern ein Heiligtum, dem die schönsten Hoffnungen gelten. Diese Meinungen stehen sich gegenüber, unvermittelt, ohne jede Möglichkeit einer Vermittlung. Es ist wahr, dass, wenn man nur genau hinsieht, das Theater wirklich ein Saustall ist: es ist unser Recht, es danach zu behandeln. Und es ist wahr, dass wenn man seinem Wesen nachgeht, es sein hohes Amt ist, das Leben zu deuten: und es ist wiederum unser Recht, es danach zu behandeln. So irrt die Kunst heute zwischen den höchsten Idealen und verwerflichen Lastern ratlos umher, und niemand weiss mehr: wohin?

Nun wird es klar, dass gerade in dieser Atmosphäre des Theaters, besonders wenn persönliche Neigungen und Stimmungen hinzukommen, die Meinungen schnell aneinander geraten können, und man dabei doch nicht zu entscheiden vermag, wo das Recht ist. Aber eine solche Atmosphäre grade ist unbedingt nötig, um der Duellfrage auf den Grund zu kommen. Ich wüsste keine andere Gelegenheit, aus welcher eine Duell„kultur" sich reiner „züchten" liesse. Und man wird auch nicht sagen können, dass das Theater in dem Stücke sich breiter macht, als unbedingt zur Sache gehört.

Auf solche ganz ungezwungene Weise also, und ohne dass einer mehr im Recht ist wie der andere, kommt es zu heftigen Reibungen, zu Thätlichkeiten. Man wird sich schiessen, sagen die Freunde, der Codex will es. — Wenn man, was der Codex will, als Pflicht ansieht, wird man's wohl müssen. Wenn man, was der Codex will, als Unfug ansieht, wird man's bleiben lassen. Was wird werden? — Der eine muss sich schiessen, seine Existenz ist ihm zu lieb, er hat keine Lust sein bisheriges Leben aufzugeben, eher selbst sich niederschiessen, als aus dem Offizierskreis sich ausgestossen sehen. Der andere will sich nicht schiessen, seine Existenz ist auch ihm zu lieb, er hat keine Lust, sein Leben aufzugeben: eher sich aus der sogenannten „Gesellschaft" ausgestossen sehen, als sich niederschiessen lassen. Was wird werden?

Man will vermitteln Man droht In entsetzlicher Selbstverleugnung entschlie- man sich endlich zu verhängnisvollen Konzessionen, um nur endlich eine Möglichkeit der Vermittlung zu finden — ein Duell nur pro forma, ein Kugelwechsel ohne Kugeln

So geschieht das Entsetzliche Man macht aus einer heiligen Institution selbst einen Unfug, nennt eine heilige Institution selbst einen Unfug, und — verlangt dennoch gerade diesen Unfug . die Vernunft triumphiert

Nicht zu lange Eine Begegnung bleibt unvermeidlich. Heute, morgen, in vier Wochen, nach einem Jahr. Man wird sich suchen, man wird sich nicht ausweichen. Und so geschieht es. Auf schmaler Strasse begegnen sie sich, schrittweise gehen sie aufeinander, ein Wortwechsel, ein Schuss — der Codex triumphiert. Wozu der Eifer, ihn der heiligen Form zu entkleiden . .

Eine sehr einfache Duellgeschichte, wird man sagen Aber man bedenke doch, wie das früher gehandhabt wurde Man denke bloss an den „Hüttenbesitzer" da ist alles selbstverständlich. Man denke selbst an Roberts „Satisfaktion" da wird für neue Theorien wohl heftig gestritten, aber in der Praxis lässt man sie — Theorien sein. Und nun dies „Freiwild" man bleibt auch in der Praxis bei seiner Theorie, erst dadurch sieht man, was neue Theorie und alte Praxis einander wert sind. — Und da kommt man zu merkwürdigen Schlüssen Die alte Praxis ist zur seelenlosen Form geworden, so verächtlich ist wir bedauern sehr nicht mitmachen zu können Nach unserer eignen Theorie suchen wir eine neue Praxis, die Fleisch und Blut hat die uns im Gefühl liegt Nur eine solche können wir brauchen. Und wie wir schliesslich genau hinsehen, was aus unserer Theorie denn schliesslich für eine ganz neuartige und unerhörte Praxis geworden ist, — ist es die gewöhnliche alte, die immer schon war Mit unserem Blut bezahlen wir diese Lehre . Ein Gottesurteil!

Und doch war es notwendig und heilsam, auf dem eignen Gefühl zu bestehen. Die Belehrung war nicht umsonst Wir tragen viel Werte mit uns, die nicht in unserem Gefühl sind, weil ihre Form nicht die unsere ist. Wir nennen sie Lügen und toben dagegen.

Sie können uns nichts gelten Wir müssen hartnäckig sie verneinen. Aber das ist nur ein Naturprozess. Auf diesem Wege erst, durch Selbstbesinnung, gewinnen wir ein eignes und festes Gefühl dessen, was wir an Werten ererbt haben. Wir sollen sie selbst von neuem erwerben, ihnen die uns eigentümliche Form geben, sie „umwerten", wie Nietzsche sagt, dann erst werden wir sie wirklich besitzen. Das lehrt uns diese Duellgeschichte Sie ist im Grunde eine ganze Kulturgeschichte, die Geschichte unsrer ganzen elenden Zeit, und, nicht zum wenigsten, die Geschichte unseres Theaters . .

Und darauf liess man uns so lange warten! Erst Direktor Kurz musste kommen, diese Zeit-Tragödie uns vorspielen, die einzig ist in ihren psychologischen Schachzügen. Schade, dass Herr von Lenor als Mensch nicht „modern" genug ist, um uns die starre Konsequenz des „Paul Rönnig" recht glaubhaft zu machen. Schade, dass ein Frl Heinrich in der Rolle der „Anna" so unleidlich störte mit ihren Deklamationen, die mit der schlichten Wahrheit eines Schnitzlerschen Dialoges arg kontrastierten. Herr Seideneck freilich konnte den „Poldi" wohl kaum im Sinne des Stückes spielen, die Besetzung war falsch Aber sonst war die Vorstellung sauber und fleissig, in den richtigen Farben. Manchem Regisseur könnte man die Regie des Herrn Peters schon als Muster empfehlen. Einen besonderen Dank verdient Herr Direktor Kurz selbst für seine unnachahmliche Gestalt des Direktors. Aber vielleicht war das „aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit .."

Von der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897.

Das Hippodrom.

Ja, mein Gott, Hippodrom und „Redende Künste", wie reimt sich das zusammen!? Mancher Abonnent wird die Nase rümpfen und im geringschätzenden Tone sich ergehen, wie folgt: „Nein, so was, auch noch das Hippodrom auf der Ausstellung wird in unserem Blatte glorifiziert!"

Nur gemach, meine Verehrtesten! Ich bin nicht der erste, der über das Hippodrom schreibt, vor langen Zeiten haben Männer die Kielfeder in die Tinte getaucht und das Hippodrom beschrieben, denen die Schuhriemen zu lösen ich nicht würdig bin. Ich nenne hier nur einen dieser Geistes-Heroen Pausanias, der mit göttlicher Zunge uns eine Darstellung von der berühmtesten Rennbahn in Alt Griechenland, Olympia, giebt. Und dann kein Geringerer als Homer besingt in Ilias, Vers 23, das Hippodrom und seine Leistungen.

Und da soll es mir verwehrt sein?

Im Übrigen war das Hippodrom, zu deutsch gesagt, Rosslauf, im grauen Altertum sehr beliebt und genoss hohes Ansehen.

Freilich, das muss ich gestehen, ist im Laufe der Zeit das Renommee der Hippodrome sehr gesunken, denn allerhand Personen zweifelhaften Rufes stellten ein solches zusammen und machten damit Messen und Märkte unsicher.

Erst die Weltausstellung Paris 1890 brachte uns wieder ein Hippodrom, das seinem Namen Ehre machte und dessen getreue Nachbildung wir hier auf unserer Ausstellung finden. Dasselbe steht im Einklang mit den vornehmen Dispositionen unserer Ausstellungsleitung und gebührt ihm unstreitig das Prädikat „Elite". Denn nicht weniger als 42 edle Pferde stehen zur Verfügung, von denen 4 (englisches Vollblut) aus der renommierten Pferdehandlung v. Schlegel & Jank stammen.

Das übrige Material der Herren Grützner & Co., Besitzer des Hippodroms, ist durchweg als vorzüglich zu bezeichnen und wenn auch einige als „Bocker" bekannte Pferde mit darunter sind, so giebt es doch den schönsten Spass, wenn durch die Tücke des edlen Rosses ein doppelt bekokardeter Vaterlandsverteidiger, wie wir selbst gesehen haben, in den Sand gestreckt wird. Die Damenpferde, die übrigens fleissig benutzt werden, sind sich ihres Berufes voll und ganz bewusst, das heisst, sie sind — lammfromm.

Alles in allem genommen kann ich nur sagen, dass ein Besuch des Hippodroms empfehlenswert ist, die Stunden verfliegen nur so bei den vielen wechselvollen Bildern, die hier vor unseren Augen in schneller Folge vorüberziehen.

Die Bewirtung liegt in den Händen des Herrn Otto Heldemann, der für guten Trank und Speise meisterlich sorgt, während Freunde des edlen Rebensaftes in der „Weinlage", von der aus man das Treiben im Hippodrom bequem überschauen kann, in Herrn Ernst Reichert einen liebenswürdigen Ökonomen finden, der durch die billigen Preise der guten Qualität seiner Weine die ihn Beehrenden imponiert. P. E.

Berichtigung.

In No. 36/37 unserer Zeitschrift wurde unter den Ausstellern von Holzblasinstrumenten die Firma Carl Kruspe in Leipzig, Mozartstr. No. 5 irrtümlich als in Erfurt sesshaft angeführt, was hiermit berichtigt sei. Die Red.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. Im Salon des Herrn Professor Martin Krause liess sich am Freitag vorvergangener Woche ein junger Pianist, Schüler des genannten renommierten Lehrers, Namens Frank S. Welsmann hören, dem nach seinen vortrefflichen Leistungen nur ein günstiges Prognostikon für die Zukunft gestellt werden kann. Herr Welsmann verfügt über eine bedeutsame Technik und einen geläuterten künstlerischen Geschmack. Die Wahl des Programmes (Wanderer-Fantasie Schubert-Liszt, Chromatische Fantasie und Fuge von Bach, Nocturne Fis-moll von Chopin und Liszts Rhapsodie No. 12) gab dem Künstler, der, wie verlautet, Leipzig demnächst verlässt, Gelegenheit, sein tüchtiges Können im hellsten Lichte zu zeigen.

Aus Mainz wird geschrieben. Die ausser von deutschen namentlich von englischen Musikfreunden besuchten Händel-Aufführungen, deren erste 1895 hier stattfanden, sind nun derart vorbereitet, dass die Leitung der Liedertafel und des Damengesangvereins für die diesjährigen Aufführungen das Programm veröffentlichen kann. Danach gelangen „Esther“ und „Deborah“ in der Bearbeitung von Dr Chrysander am 18. und 19. Juli zur Wiedergabe. Weiter wird mitgeteilt, dass sowohl die Protektorin, die Kaiserin Friedrich, als auch der Grossherzog und die Grossherzogin von Hessen den Aufführungen beiwohnen werden. Von den Solisten seien die folgenden genannt: Frau Sophie Röhr-Brajnin (Sopran), Frau Louise Geller-Wolter (Alt), Frau M. Craemer-Schleger (Alt), Herr Dr. Raoul Walter (Tenor), Herr Raimund von Zur Mühlen (Tenor), Herr Dr. Felix Kraus (Bass) und Herr Joseph Staudigl (Bass).

London. Vor mehr als 17000 Zuhörern hat am 14. d. M. im Londoner Krystall-Palast das diesjährige Händelfest mit einer Aufführung des „Messias“ begonnen. Ein Chor von 1600 Damen umgab die grosse Orgel und seine Leistungen fanden ungeteilte Anerkennung. Die Aufführung stand unter Manns Leitung. Die Solopartien hatten Frau Albani, Frl. Marian Mackenzie, die Herren Lloyd und Santley. — Das Programm des diesjährigen letzten Richter-Konzertes in London wies ausser der 8. Symphonie Beethovens sechs Wagner'sche Nummern auf, vom Rienzi bis zum Parsifal.

Theater (Oper).

Bayreuth. Die letzte diessommerliche Bayreuther Aufführung des „Parsifal“ am 19. Aug. ist gleichzeitig die 100. Wiedergabe des Werkes.

In **Abo** (Finnland) fand die neue einaktige Oper „Ann Mari“ des dortigen Kapellmeisters José Eibenschütz, eines Deutschen, sehr warme Aufnahme. Dem Werke rühmt die Kritik reiche charakteristische Melodik, dramatisches Leben und wirkungsvolle Instrumentation nach. Der Komponist arbeitet mit Leitmotiven, doch scheinen dieselben, nach den Ausführungen in den Kritiken zu urteilen, nur sehr äusserliche Verwendung zu finden.

In **Barcelona** hatte nach dortigen Berichten, die Oper „Artus“ des jungen Komponisten Amadeo Vives einen ungeheueren Erfolg. Es wird behauptet, das Werk sei „für die Musikgeschichte Spaniens epochemachend“. Der Autor ist ein erst 26 Jahre alter Musiker von bescheidenem Herkommen.

Am Hamburger Stadttheater sollen im nächsten Jahre zur Aufführung gelangen: Leoncavallos „La Bohême", Bungerts „Odysseus Heimkehr", Weingartners „Genesius", Bizets „Mädchen von Perth", Godards „Vivandière", von Chelius' „Haschisch", Prof. Nordermanns einaktige Oper „König Magnus", Humperdincks „Königskinder" u. A. Auch Adalb. v. Goldschmidts Trilogie „Gäa" ist in Aussicht genommen.

London. Unter Leitung von Anton Seidl fand am 14. d. M. im Coventgarden-Theater eine deutsche Aufführung von „Tristan und Isolde" mit durchschlagendem Erfolge statt.

— Wagners „Walküre" wurde am 12. d. M. in der Coventgarden-Oper in London zum ersten Male in dieser Saison in deutscher Sprache gegeben. Anton Seidl leitete das Werk, dessen diesmalige Aufführung als die beste bezeichnet wird, die je in London gehört wurde. Van Dyck sang den Siegmund mit bekannter Vollendung, Frl. Susan Strong die Sieglinde. Besser als die letztere waren die Rollen der Fricka und Waltraute durch Frau Schumann-Heink vertreten, während Frl. Marie Brema dramatisch-ausdrucksvoll die Brünnhilde darstellte. Bispham-Wotan war vortrefflich.

Wien. Man will wissen, dass Leoncavallos Oper „La Bohême" am 4. Oktober d. J. an der Hofoper zur ersten Aufführung gelangen wird. Van Dyck, Ritter, Frl. Renard und Frl. Mark werden die Hauptrollen darstellen.

Theater (Schauspiel).

Aus **München** wird gemeldet: Strindbergs dreiaktiges Trauerspiel „Der Vater“ fand bei seiner Erstaufführung im deutschen Theater vor mittelmässig besuchtem Hause beifällige Aufnahme, die weniger der unerquicklichen Handlung als der vorzüglichen Leistung Reichers in der Titelrolle galt.

Personalien.

Mrs. **Emma Eames**, der anerkannte Liebling des Londoner Publikums, beabsichtigt, nach Beendigung dieser Saison ihr Wagner-Repertoire in deutscher Sprache zu singen. Sie sowohl als die beiden Brüder de Reszke haben schon lange den Wunsch gehegt, die „Meistersinger“ in der deutschen Originalausgabe zu singen, und sie studiert augenblicklich die Partie der Eva aufs Eifrigste. Da sie die Partien der Elsa in Lohengrin und Sieglinde in deutscher Sprache beherrscht, bleibt ihr von ihrem Repertoir nur noch das Studium der Elisabeth. Eine idealere Elisabeth, wie die der Mrs. Eames, ist, was Figur, Spiel und Gesang betrifft, nicht leicht wiederzufinden.

Ein von der „Süddeutschen Konzertdirektion“ in München als Besitzer einer grossartigen Baritonstimme entdeckter Eisenbahnbeamter namens **Höpfl** in München hat beim Probesingen in Dresden solches Aufsehen erregt, dass ihn die dortige Hoftheater-Intendanz auf ihre Kosten bei dem Gesangsmeister **Törslöff** in Leipzig vollends ausbilden lässt und dann für sechs Jahre unter ungewöhnlich glänzenden Bedingungen engagierte.

Der Dichter **François Coppée** ist gefährlich erkrankt. Derselbe hat soeben zwei schwere Operationen bestanden. Sein Zustand gilt als ein bedenklicher.

Dr. **Otto Weddigen** hat ein Märchendrama in 5 Akten „Schmied Mimer“ nach einem eigenen Märchen des Verfassers vollendet, wozu **Engelbert Humperdinck** die musikalische Komposition übernommen hat.

Die komische Oper „Das Unmöglichste von Allem“ von **Anton Urspruch** ist von den Theatern in Karlsruhe, Weimar und Frankfurt a. M. (Stadttheater) zur Aufführung angenommen worden.

Eugen d'Albert, der bekannte Klaviervirtuose, beabsichtigt seinen ständigen Wohnsitz nach Frankfurt a. M. zu verlegen. Herr d'Albert hat auch die auf dem Sachsenhäuser Berg belegene „Villa Böhm“ bereits angekauft.

Herr Kammersänger **Scheidemantel** in Dresden vermählt sich in den nächsten Tagen mit einer jungen Dame, die seit einigen Jahren eine führende Stimme im Dresdner Hoftheatersingchor gehabt hat.

Mascagni hat, so versichern italienische Blätter, eine neue Oper „Iris“ an das Verlagshaus Ricordi verkauft.

Nach aus Busseto eingetroffenen Nachrichten ist **Verdi** schwer erkrankt.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

1896/97 III. Jahrgang. Heft 42.

Die Redenden Künste.

CASPARI

Inhalts-Verzeichnis.

Preis des Heftes 50 Pfg. — Abonnementspreis pro Quartal M. 1.50.

C. W.

Constantin Wilds Verlag, Leipzig und Baden-Baden.

Leipzig, den 10. Juli

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von $^{1}/_{2}$12—$^{1}/_{2}$1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,— für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Teleg.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 42.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Die musikalische Woche.

Zum Gesamtgastspiel der Opernmitglieder des Kgl. Hoftheaters zu Stuttgart am Neuen Theater in Leipzig.

Neues Theater (22. Juni). „Die Hugenotten“. Die Aufführung der „Hugenotten“ gehört zu den besten des Stuttgarter Ensembles, trotzdem einzelne Leistungen kaum einen Vergleich mit den hiesigen aushalten können — war das Zusammenspiel abgerundeter, die Regie sorgfältiger. Im Mittelpunkt des Interesses stand der Raoul des Herrn Rotmühl. Nicht die Frage, wie dieser bedeutsame Künstler die anspruchsvolle Partie durchführte, sondern die Frage, wie Herr Rotmühl die lyrischen Stellen singt, ist für das Gesamturteil ausschlaggebend. Die Entreeromanze und das Liebesduett sang Herr Moers schöner und bezüglich des Notentextes — die Willkürlichkeiten in Wort und Notentext der Romanze übersteigen das zulässige Maass — auch korrekter. Bei den Worten „Zu ruhn an deiner Götterbrust“ vokalisierte Herr Rotmühl im fortissimo „ruhn Gattorbröhst. Das ganze Liebesduett (4. Akt) sang Herr Rotmühl mit voller Stimme trotz seiner verschiedenen b und ces und bewies damit zwar eine glänzende Höhe, aber kein piano — gerade letzteres in konzentrierter Form hätte ich gern von Rotmühl gehört. Die Darstellung war temperamentvoll, stellenweise hinreissend. Herr Frauscher mässigte den Fanatismus des St. Bris sehr, schon die Maske war milder und würdiger als die hier wie andernorts übliche — es ist Usus, aus dem St. Bris einen Theaterbösewicht zu machen — und mit der Verkörperung eines gläubigen Katholiken und Edelmannes deckte sich bei Herrn Frauscher der psychologische Gesangsausdruck, der sich wesentlich von dem Schelpers unterschied. Eine wohlgelungene, meiner Ansicht nicht genügend gewürdigte Leistung war die Königin der Frl. von Pessic. Die Stimme ist technisch korrekt gebildet und spricht besonders in der Höhe leicht an. Frl. Wiesner hat, abgesehen von einem kleinen Organfehler auf dem Konsonanten s und einigen Intonationsschwankungen als Valentine grosse Töne und grosse dramatische Wucht gezeigt, ohne einen durchschlagenden Erfolg wie z. B. Frl. Brackenhammer als Amme in „Ratcliff“ zu erzielen. Den Nevers stattete Herr Hromada mit der nötigen Eleganz in Spiel und Deklamation, deren Deutlichkeit mustergiltig ist, aus, während Herr Pokh den Marcel prächtig charakterisierte und in der gesanglichen Durchführung durch einige, hier seit Jahren nicht mehr vernommene Kontratöne von grossem Volumen die Erinnerung an die Basse der Vokalkapelle des Dimitri Slavjansky wachrief. Die Regie des Herrn Harlacher wich von der hier seit Jahren gebräuchlichen in einigen Scenen zum Vorteil des Ganzen ab. Herr Kapellmeister Panzner leitete für den sehr in Anspruch genommenen Kollegen Obrist die Aufführung und wusste die mannigfachen rhythmischen Willkürlichkeiten der Stuttgarter Sänger und Sängerinnen geschickt auszugleichen, besondere Erwähnung aus dem Orchester verdienen die doppelten Soli des Herrn Unkenstein.

J. Molar.

Neues Theater (25. Juni) „Freischütz“. Die Aufführung des Freischütz seitens der Stuttgarter gehörte ebenso wie Mignon zu denjenigen, deren qualitative Analyse sehr zu Gunsten des hiesigen Ensembles ausfällt. Mich interessierte am meisten der „Max“ des Herrn Peter Müller, denn die „Agathe“ des Frl. Wiborg hatte ich mir nach berechtigten Deduktionen der an Fundamentalfehlern leidenden Stimme dieser Dame genau so ge-

dacht. Herr Müller blieb hinter den Erwartungen zurück. Die [illegible] die grosse Arie in ihrem [illegible] lyrischen Teil wie [illegible] Schluss ist ein Prüfstein für jeden Tenoristen, und die Wiedergabe durch Herrn Müller bewies den [illegible]

[illegible]

Anfang geriet durch das falsche [illegible] Zahlen des Kaspar alles in heillose Verwirrung. Herrn Kapellmeister [illegible] gelang es nicht, die peinliche Differenz zwischen Chor und Orchester im Jägerchor auszugleichen, was im ganzen Hause übel auffiel.

[illegible]

Neues Theater. [illegible] Juni. „Mignon". Die Abschiedsvorstellung [illegible] gestaltete sich zu einem wahren Triumph für diese. [illegible]

[illegible]

Nachklänge von der XXXIII. Tonkünstler-Versammlung zu Mannheim.

Von Dr. Richard Hering

Die reiche Fülle des bei der Mannheimer Tonkünstler-Versammlung Gebotenen brachte es mit sich, dass bei deren Besprechung lediglich die vom Tonkünstler-Verein selbst veranstalteten Konzerte Berücksichtigung gefunden haben. Es soll aber nunmehr auch noch der der von anderer Seite zu Ehren der Tonkünstlerversammlung gebotenen Veranstaltungen gedacht werden. In erster Linie sind hierbei die zwei Opernaufführungen des Grossherzoglichen Hof- und Nationaltheaters zu nennen: „Gernot" von d'Albert und „Genesius" von Weingartner, beide unter Leitung der Komponisten. Sowohl bezüglich der musikalischen Ausführung als auch in Bezug auf wirkungsvolle Inscenierung zeigte sich das gedachte Kunstinstitut in beiden Opern in hellstem Lichte; von den mitwirkenden Solisten zeichneten sich insbesondere Frau d'Albert in „Gernot" und Frl. Heindl in „Genesius" durch gute gesangliche und schauspielerische Leistungen aus. In „Genesius" war für den zuerst in Aussicht genommenen Herrn Ernst Kraus Herr Dr. Wüllner eingetreten, wohl nicht gerade zum Vorteile der Gesamtwirkung. Über beide Opern ist gelegentlich ihrer Erstaufführungen von den verschiedensten Seiten eingehend berichtet worden, besonders hat fast die gesamte Berliner Kritik über „Genesius" ein einstimmiges Verdikt gesprochen. Wenn schon bei beiden Werken einerseits das ernste Streben der Komponisten anzuerkennen ist, so darf doch andererseits nicht verschwiegen werden, dass das Ergebnis dieser Bestrebungen den Erwartungen nicht entspricht. Zwar verstehen es beide meisterlich, die Orchestermassen sich dienstbar zu machen, hinter dem aufgebotenen gewaltigen Orchesterapparat bleibt jedoch der musikalische Ideeninhalt weit zurück, und alle sich in äusserlich effektvollen Aktschlüssen usw. offenbarende Bühnenroutine vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die Erfindungsgabe beider Autoren nicht hinreicht, um ein Opernwerk mit musikalischem Geiste zu füllen. Bekanntlich sind d'Albert und Weingartner auf anderem musikalischem Gebiete ganz hervorragend, ersterer als Pianist und letzterer als Kapellmeister; dies bedingt aber noch nicht deren Prädestination zu bedeutenden Opernkomponisten. Eine solche Vielseitigkeit, wie sie wenigen Auserwählten beschieden worden ist, bleibt eben etwas ganz Seltenes. Aber wird etwa der Ruhm solcher, die auf einem einzigen Gebiete Vorzügliches leisten, durch Nichtbethätigung auf anderem Gebiete geschmälert? Robert Schumann bleibt ein grosser Komponist, trotzdem ihm das Dirigieren fern lag; auch Brahms wird als solcher angesehen, und doch war derselbe — wenigstens als ich ihn in den achtziger Jahren im Gewandhause hörte — als Pianist geradezu ungeniessbar. Sind andererseits nicht z. B. Schuch und Nikisch geradezu weltberühmt als Dirigenten, ohne dass sie als Opernkomponisten hervorgetreten sind? — Während nun das Werk d'Alberts eine ziemlich kühle Aufnahme fand, wurde die Weingartnersche Oper mit teilweise demonstrativem Beifall ausgezeichnet, und man erhielt den Eindruck, als wolle ein Teil des Mannheimer Publikums sagen: „Seht, das ist unser Weingartner!" Weingartner war nämlich früher zu Mannheim Kapellmeister, und steht ausserdem durch seine Familienbeziehungen in engstem Zusammenhang mit dieser Stadt. Auf diesen Umstand dürfte auch das ihm gespendete riesige Blumenarrangement zurückzuführen sein. — Es ist gewiss ein recht eigentümlicher Zufall, dass ein nicht ganz unbekannter Komponist Namens Felix Mendelssohn Bartholdy, welcher vor mehreren Jahrzehnten eine nicht ganz unbekannt gebliebene „Athalia"-Musik geschrieben hat (bald nach 1847 als Op. 74 und No. 2 der nachgelassenen Werke bei Breitkopf und Härtel erschienen), wahrscheinlich in Vorahnung des künftigen epochemachenden Musik-Genius, oder vielmehr Musik-Genesius, das Haupt- und Leitmotiv des „Genesius" (Chor der Christen, wohl über 100mal in verschiedenster Form wiederkehrend) als eines der Hauptmotive seiner Athalia-Musik, und zwar wörtlich („notlich" müsste man richtiger sagen), also Note für Note, mit fast gleicher Harmonisierung verwendet hat. „Kennst du das Werk, wo das Motiv erblüht?"

Maestoso con moto.

Andante sostenuto assai. (S. 85 des Klavierauszuges.

Alt 1
Solo

Herr, uns zu hel - fen, er - wa - che!

Zu vergleichen auch S. 87 und S. 91 des Klavierauszuges.

Selbstverständlich sollten eigentlich diese Stellen aus „Athalia" die entsprechenden Stellen aus „Genesius" gegenübergestellt werden. Dies war jedoch aus dem Grunde nicht möglich, weil letzteres Werk zur Zeit noch nicht im Druck erschienen ist. Ein Vergleichen der beiden Motive muss demnach lediglich denen überlassen werden, welche „Genesius" bereits gehört haben, und denen, welchen solcher Genuss noch bevorsteht. Bemerken will ich noch, dass ich durchaus nicht darauf ausgehe, Ähnlichkeiten aufzuspüren, also keineswegs zu den sogenannten „Reminiscenzen-Jägern" gehöre, wo jedoch eine „Ähnlichkeit" so stark hervortritt, halte ich dieselbe unbedingt für erwähnenswert.

Dass das Mannheimer Konservatorium zu Ehren der Tonkünstlerversammlung eine Musikaufführung angesetzt hatte, ist diesem Institute gewiss hoch anzurechnen. Dass dies aber gerade in der Form einer Brahms-Feier geschah, könnte man in Anbetracht des Umstandes, dass bereits der Tonkünstlerverein selbst ein ganzes Konzert Brahms gewidmet hatte, einigermassen bedauern. Hätte es doch z. B. ganz nahe gelegen, bei dieser Gelegenheit dem Andenken des ebenfalls im vergangenem Jahre verstorbenen Bruckner gerecht zu werden und somit eine im diesjährigen Programme des Tonkünstlervereins vorhandene auffallende Lücke auszufüllen. Wodurch hat Bruckner, dessen Werke den Brahmsschen wohl sicher an musikalischem Werte gleichkommen, überhaupt eine solche Vernachlässigung verdient? In wie vorzüglicher Weise wusste dagegen im vorigen Jahre das Leipziger Konservatorium auf Anregung seines verdienstvollen Leiters, des Herrn Stadtrat a. D. Dr. Günther den im Programm des Tonkünstlervereins ebenfalls vollständig unberücksichtigt gebliebenen, hochbedeutenden Volkmann durch eine mustergiltige Aufführung eines seiner bedeutendsten Werke zur Geltung zu bringen! Diese Aufführung, welcher ich infolge ihres zeitlichen Zusammentreffens mit der Generalprobe zum Theater-Konzert nicht beiwohnen konnte, soll, wie mir versichert worden ist, einen recht befriedigenden Verlauf genommen haben.

Schliesslich möge noch der Veranstaltungen gedacht werden, durch welche die Stadt Mannheim ihre Gäste erfreute. Neben der bereits erwähnten Begrüssungsfeier und einer sehr wohl gelungenen „Italienischen Nacht" im Stadtpark war es besonders ein in dem altberühmten Schlossparke zu Schwetzingen arrangiertes Fest, welches durch seine Eigenartigkeit auf alle Teilnehmer einen ganz besonderen Reiz ausübt. Zwei Extrazüge brachten die nach Tausenden zählenden Festteilnehmer nach Schwetzingen, woselbst am Eingange zum Park Empfang durch den dortigen Bürgermeister sowie musikalische Begrüssung seitens des Männergesangvereins erfolgte. Eine sehr hübsch erdachte und vorzüglich gelungene Überraschung erwartete die Gäste an der Moschee: von dem Minaret ertönte ein Gesang aus „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius, ausgezeichnet vorgetragen von vier Mannheimer Hofopernsängern. Als der Zug der Gäste im Badehause angelangt war, fand dortselbst auf der Terrasse eine Aufführung des Molièreschen Lustspieles „Spitzbubenstreiche" durch Mitglieder des Mannheimer Hoftheaters statt. Sehr hübsch nahm sich weiter der unter Begleitung von Lohengrin-Musik über den See fahrende „Lohengrin" aus, und nach eingetretener Dunkelheit wurde das Fest mit einer höchst geschmackvoll arrangierten Illumination des Parkes beschlossen.

Von der Hamburger Oper.

Etwas über den Wagner-Cyklus und den Schluss der Hamburger Opern-Saison
Von Robert West

Die alte ehrwürdige Hansestadt steht heuer im Zeichen der Ausstellung. In den alten malerisch schönen Wallanlagen gegenüber dem Heiligengeistfeld erheben sich d[ie] prächtigen Kuppelbauten und geräumigen Pavillons der Hamburger Gartenbau-Ausstellung. Nach Hunderttausenden zählt die Menge, die sich hier allabendlich durch die sich sa[nft] windenden Pfade und Wege des weiten Terrains, bald an den kühlung spendenden Bass[ins] und Kanälen entlang, bald durch das saftige Grün der blühenden Sträucher, Gebüsche und schattigen Boskets über den weichen, gelben Kies dahin schlängelt und im [be]haglichen Schlendern durch die lauschigen Gänge lustwandelt, Erholung suchend v[on] des Tages Last und Mühe. Der vergnügungssüchtige Hamburger findet aber auch a[uf] seiner Ausstellung alles Wünschenswerte in einer Weise vertreten und vorgesorgt, da[ss] er für die Zeit dieses Sommers wenigstens seine Schritte garnicht erst nach einem de[r] vielen anderen schönen Garten- und Erholungs-Lokale, an denen Hamburg so reich is[t,] hinzulenken braucht, sondern Abend für Abend die Gartenbau-Ausstellung das Ziel seine[r] Wanderung sein lässt. Kein Wunder, dass da auch die zahlreichen Theater der Elbsta[dt] seit Wochen allabendlich halb leer stehen. Die Abonnenten schicken Gouvernante un[d] Kinderfräulein ins Theater, und ziehen es vor, ihren Abend im Freien bei einem kühlen Labetrunk zuzubringen, sei es in der Osteria, in der Sennhütte oder in dem ge[-]räumigen Restaurant Schwegler, welches in ungeheuren Quantitäten das in Hamburg schnell beliebt gewordene Zacherlbier verschenkt, dem sogar das wegen seiner ausge[-]zeichneten Pflege berühmte und weit aristokratischere Pilsener hat weichen müssen.

Doch nicht die Gartenbau-Ausstellung mit ihrem üppigen Blumenflor und der reichlich fliessenden Bierquellen soll mich hier beschäftigen, sondern Hamburgs vor[-]nehmstes Kunstinstitut, der Musentempel an der Dammthorstrasse. Der allzeit rührige nimmer rastende Hofrat Pollini, dieser Mann mit dem alles wohl berechnenden, [sel]ten trügenden Geschäftssinn, selbst ein Abbild des in der Hansastadt so geschäfts[-]regen Kaufmannsgeistes, veranstaltet alljährlich, wenn die Saison sich ihrem Ende näher[t,] wenn die zunehmende Hitze die Leute statt ins Theater, lieber ins Freie, in schattige Gärten oder an das kühlung spendende Wasser treibt, einen kompletten Wagner-Cyklus an seinem Stadttheater. Ein Wagner-Cyklus — Ende Mai — am Ausgang der Saison na[ch] [...]monatlicher anstrengendster Thätigkeit der Opernkräfte und der Orchestermitglieder! Welcher unbefangene Leser wird da nicht den Kopf schütteln? Und doch ist es seit mehr denn 10 Jahren stets am Hamburger Stadttheater also Brauch gewesen. „Brauch oder nicht — Es giebt sich auch!" Wenn man die im Monat Mai bei beginnender sommer[-]licher Hitze leeren Häuser in anderen Städten sieht, so begreift man schliesslich leic[ht,] dass ein guter Geschäftsmann, wie Pollini, seine beste Karte erst zum Abschluss d[er] Saison ausspielt. Der Wagner-Cyklus bildet für alle Kunstliebhaber die great attraction der Frühjahrssaison, wenn das allgemeine Interesse der Hamburger gerade angefangen hat sich den Rennen, Elb- und Alster-Regatten, Helgolandfahrten usw. zuzuwenden. Durch ein für den Cyklus erlassenes besonderes Abonnement mit wesentlicher Preis[-]ermässigung ist weiteren theaterliebenden Kreisen der Besuch der Vorstellungen [...] möglicht und die Direktion verdient so durch den Cyklus noch am Ende der Saison e[ine] beträchtliche Summe, die bei der sonst üblichen Physiognomie eines Stadtthea[ter-]Repertoires im letzten Monat der Saison schwerlich hereingekommen wäre. Die ho[he] kulturhistorische Bedeutung und der erzieherische Wert einer solchen Veranstaltung, w[ie] die cyklische Aufführung sämtlicher Dramen Wagners („Feen" und „Parsifal" natürlich ausgenommen), liegt auf der Hand und verdient lebhafte Anerkennung, mehr aber no[ch] Nachahmung in anderen Städten. Die an einigen Orten (Breslau, Frankfurt) gelegentl[ich] wohl stattfindenden Wagner-Cyklen beschränken sich zumeist ja doch nur auf „Ring"

„Tristan“ und „Meistersinger“, geben also durchaus kein treues und vollständiges Bild der musikalisch dramatischen Entwickelung Wagners. Glücklicherweise verfügt das Hamburger Stadttheater über ein so reichhaltiges Sängerpersonal, dass eine Aufführung der zehn Wagnerschen Werke in einem Zeitraum von etwas über zwei Wochen für diese Bühne ohne sonderliche Schwierigkeit möglich ist. Einzig der erste Kapellmeister, das Orchester und der Chor werden hierdurch stark in Mitleidenschaft gezogen.

Die Sänger können sich mit geringen Ausnahmen, von denen noch die Rede sein wird, bequem in die betreffenden Rollen teilen. So singt z. B., um nur ein Beispiel anzuführen, von den drei Heldentenören des Hamburger Stadttheaters Birrenkoven, Grüning, Gesswein (Alvary liegt leider noch immer in der Klinik zu Halle an einem schweren Magen- und Darmleiden darnieder), ersterer den Rienzi, Lohengrin, Loge und Siegmund. Herrn Grüning fallen als Löwenanteil die Riesenpartien des Tristan und der beiden Siegfriede zu, während Herr Gesswein, der mit Beginn der nächsten Saison nach Frankfurt übersiedelt, den Erik, den Tannhäuser und den Stolzing singt, sodass zwischen jedem Auftreten der Sänger mindestens zwei oder mehrere Tage liegen und keinem von ihnen übermässige Anstrengungen zugemutet werden. Genau so verhält es sich mit dem Fach der dramatischen Sängerinnen, in welches sich jetzt nach dem Tode der genialen Katharine Klafsky die Damen Doxat und von Mildenburg teilen, wobei noch Partien wie Adriano, Venus, Ortrud der allerdings stark beschäftigten Altistin Frau Schumann-Heink zufallen. Von den Baritonisten Demuth, Dörwald und Vilmar gilt dasselbe wie von den Tenören. Herr Demuth singt den Holländer, Telramund und Kurwenal, Herr Dörwald den Sachs und die Wotans, während Herrn Vilmar der Orsini, der Wolfram, der Heerrufer und der Gunther zugewiesen sind (nebenbei singt er auch den Beckmesser, ein von gutem Erfolg begleitetes Experiment, welches anderen Baritonisten mit ausgeprägtem Spieltalent zur Nachahmung empfohlen sein mag). Eine Ausnahme macht auch hier der den Leipzigern wohlbekannte Bassist Herr Wittekopf, der, ein Analogon zu Frau Heink, im letzten Cyklus sämtliche Basspartien vom Colonna bis zum Hagen gesungen hat, ein Unterfangen, das an seinem schönen Organ allerdings schon bedenkliche Spuren hinterlassen hat. Es ist eine merkwürdige Signatur der Hamburger Bühne, dass sie, während sie einzelne Fächer ständig drei bis vierfach besetzt hält, in anderen nur eine einzige Kraft beschäftigt, welche, wie Frau Schumann-Heink, zudem noch in den heterogensten und ihrem Stimmcharakter fernstliegenden Partien beschäftigt wird. So hörte ich die gefeierte Altistin in der bei den vorjährigen Festspielen von ihr neu creirten Partie der Waltraute, bewunderte ihre herrliche Vortragsweise, ihre erhabene Auffassung, wurde aber sehr befremdet durch den stark angegriffenen und übermüdeten Klang des sonst so herrlichen Organs, sowie durch eine gewisse nervöse Hast. Des Rätsels Lösung liess nicht lange auf sich warten. Ein Blick auf den Zettel des Thalia-Theaters belehrte mich beim Nachhausegehen darüber, dass Frau Heink noch an demselben Abend auf jener Bühne das Nandl ' im „Versprechen hinter'm Herd“ zu singen hatte. „Götterdämmerung“ und Offenbachiade! Wie reimt sich das zusammen? Der nächste Abend, ein Sonntag, brachte „Lohengrin“. Um das Theater zu füllen, hatte man gleich nach beendigtem Wagnercyklus noch ein Wagnersches Werk angesetzt, ebenso wie man wenige Tage zuvor zwischen „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ eine Aufführung des „Rienzi“ geschoben hatte. Frau Heink sang die ihr viel zu hoch liegende Ortrud. Neben dem immer noch vollquellenden Prachtorgan Birrenkovens und Demuths herrlicher kraftstrotzender Stimme (ein guter Telramund wird dieser oberflächliche Künstler allerdings wohl nie werden) verursachten einem die schrillen, gepressten Töne, zu denen Frau Heink ihr sonst so wundersam weiches Organ zwang und zermarterte, lebhaftes Unbehagen. Damit schloss für diese Saison die Opern-Thätigkeit der Frau Heink, aber bereits am nächsten Abend trug sie in der Aufführung des Raimund'schen „Verschwender“ in der Gesellschaftsscene eine ganze Reihe Lieder vor, noch am selbigen Abend verliess sie Hamburg mit dem Steamer, um nach London zu fahren, wo sie im Covent Garden an einem dreiwöchigen Gastspiel eines deutschen Opernensembles teilnahm. Von dort begiebt sie sich nach Bayreuth zu den Proben. Gespannt bin ich, ihr bei den sommerlichen Festspielen dort

wieder zu begegnen. Das zweite Opfer seines Hamburger Berufes scheint mir Herr Wittekopf werden zu sollen. Seine Höhe ist schon jetzt total dahin, das Resultat eines oft 30maligen sic! Auftretens im Monat. Dass sich gegenüber diesen exorbitanten Anstrengungen des Künstlers ein gewisses Phlegma bemächtigt hat, darf da nicht Wunder nehmen, nur empfindet man es schmerzlich, wenn man neben der trefflichen fast zu geistvollen und auch stimmlich noch frischen Brünnhilde der Frau Doxat und Grünings überfrohem Helden Siegfried einen Hagen sieht, der jedem hohen Tone aus dem Wege zu gehen sucht, indem er uns dabei den Rücken dreht und dessen Spiel nüancen in der Verkörperung des grimmen Hagen darin gipfeln, dass er sich bis an den Hals in seinen schwarzen Mantel einwickelt. Herr Wittekopf wirkte so geradezu urkomisch und gemahnte durch sein gravitätisches Einherstolzieren in dieser schwarzen Hülle an den bekannten Unglücksraben bei Wilhelm Busch, Hans Huckebein.

Die Dirigentenfrage ist in Hamburg jetzt akut geworden. Nach dem Weggange Mahler's liegt die Direktion der grossen Wagnerwerke in den Händen Krzyzanowsky's, eines leidlichen professionellen Taktschlägers, aber nimmermehr eines Dirigentengenies, wie es Mahler war. Dieser Umstand im Verein mit der entsetzlichen Beschaffenheit des Hamburger Orchesters brachte es denn auch fertig, dass von den herrlichen Zwischenspielen der „Götterdämmerung" kein einziges zur wirkungsvollen Geltung kam, ein wogendes Tonmeer, alles grau in grau, ohne jedwede Nüancierung. Selbst die treffliche erste Rheintochter des Frl. von Artner kam mit dem Dirigenten in ernsthafte Differenzen und übernahm kurzer Hand entschlossen, selbst die Direktion des Rheintöchterterzetts. In der kommenden Saison erwartet man in dem Schweriner Hofkapellmeister Carl Gille einen Ersatz für Mahler. Die Vielseitigkeit des Hamburger Repertoires ist nebenbei bemerkt erstaunlich. Die abgelaufene Spielzeit in Hamburg weist die stattliche Gesamtziffer von 221 Opernvorstellungen am Stadttheater auf. Neun Novitäten, gegen zwei in Berlin, drei in Leipzig, gelangten in diesem Winter zur Aufführung, darunter überhaupt zum erstenmale Ignaz Brülls „Gloria" und „Runenzauber" von Hartmann. Einen bedeutenden Erfolg hatte Goldmarks „Heimchen am Herd", welches es auf 17 Wiederholungen brachte, „André Chenier" von Giordano und „Aucassin und Nicolette" von dem dänischen Komponisten Enna gefielen sehr. Unter den deutschen Bühnen rangieren die 53 Wagnervorstellungen der verflossenen Hamburger Saison wohl mit an erster Stelle.

Selten wohl trifft man an einer Bühne soviel unkünstlerischen Geist, wie in Hamburg. Wenn der Besucher einer dortigen Opernvorstellung trotzdem den Eindruck mit nach Hause nimmt, etwas künstlerisch Bedeutsames gesehen zu haben, so verdankt er dies lediglich den paar Sternen und wirklichen Gesangsgrössen, über welche die Hamburger Oper wie zu jeder Zeit, so auch jetzt wieder verfügt. Die weitere Laufbahn dieser Künstler, soweit sie nicht durch die wohl gut dotierte, aber stimmmörderische Thätigkeit ihrer Hamburger Engagements vor der Zeit ihres Organs verlustig gegangen sind (Stritt, Lissmann), ist fast immer die gleiche stereotype: vom Stadttheater — an eine grosse Hofbühne gewesen, sei es nach Berlin (Suchers, Marie Götze, Baptist Hoffmann, Grüning), nach Wien (Winkelmann, Joseph Ritter) oder München (Reichmann, Gura, Wiegand). Fast allen diesen Künstlern war noch eine weitere glänzende Karriere beschieden.

Das 13. Schlesische Musikfest in Görlitz.

(Vom 20. bis 22. Juni 1897.)

Unter Mitwirkung einer stattlichen Anzahl namhafter Solisten, der Damen: Frl. Hiedler, Frau Marie Götze, beide von der Berliner Hofoper, des Frl. Anna Stephan, Konzertsängerin aus Berlin und Frl. Lavalle, Opernsängerin aus Breslau, der Herren: Kurt Sommer von der Berliner Hofoper, Carl Perron von der Dresdner Hofoper, Konzertsänger Eugen Franck aus Dresden und Konzertsänger Fritz Fiedler aus Görlitz, ferner

der Pianistin Frl. Sandra Droucker aus Petersburg und des Herrn Professor Halir, nahm das 13. Schlesische Musikfest seinen harmonischen und schönen Verlauf, der allen Teilnehmern noch lange in angenehmer Erinnerung bleiben wird.

Der Chor war aus 796 Sänger und Sängerinnen, nämlich 344 Sopranen, 210 Altstimmen, 103 Tenören und 138 Bässen zusammengesetzt, hierzu kamen noch 90 aus den Görlitzer Gymnasial- und Realschulchören entnommene Knabenstimmen. Das gesamte Chor-Kontingent hatten ausser Görlitz (Singakademie, Chorgesangverein und Lehrergesangverein) noch die Städte Breslau, Bunzlau, Freiburg, Glogau, Hirschberg, Jauer, Kirchhain, Landeshut, Lauban, Liegnitz, Neisse, Oels, Oppeln und Waldenburg gestellt.

Dem aus der gesamten kgl. Kapelle der Berliner Hofoper in Stärke von 120 Mann, darunter Namen von gutem Klang, wie Prof. Halir, Kammervirtuosen Exner, Gentz, Hellmer, Felix Meyer, Dechert, Wendel und viele Anderen bestehenden Orchester stand als Festdirigent Herr Hofkapellmeister Dr. Muck vor.

Der erste Tag brachte Kiels Oratorium „Christus“. Dieses grosse hochbedeutsame Werk ist es hauptsächlich, welches dem Komponisten Anklang bei der grossen Menge verschafft hat, während er bis dahin, ähnlich wie Brahms, sich nur schwer durchringen konnte. Eine gewisse kathederhafte Pedanterie, eine gewisse Trockenheit ist ihm genugsam zum Vorwurf gemacht worden. Nach dem Erscheinen des „Christus“ (1874) war Kiel der Gefeiertsten einer, und man zählt das Werk, wenn es auch nicht auf der Höhe der Matthäuspassion oder des „Messias“ steht, doch zu den glänzendsten und tiefangelegtesten Oratorien der Neuzeit. — Das Werk zerfällt in drei Teile: Christi Einzug in Jerusalem, Verleugnung Christi durch Petrus und Christi Auferstehung.

Wenn wir in Bezug auf die diesmalige Aufführung des „Christus“, zunächst betreffs der Chorleistung, einen kritischen Massstab anlegen, so müssen wir konstatieren, dass der Chor (eigentlich zwei, denn das Werk erfordert zwei vollbesetzte Chorkörper) Bewundernswertes geleistet hat. Es werden dem Chor nicht zu unterschätzende, ja schwere Aufgaben gestellt, und die manchmal nur kurzen Interjektionen sind wahre Prüfsteine für die Sicherheit und Zuverlässigkeit der Sänger. War schon der Doppelchor (No. 2) in Bezug auf Schattierung und Sicherheit der Einsätze lobenswert, so verdient der schwierige Chor No. 4 „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird“ noch mehr volle Anerkennung, grossartig wirkte beim Schluss, wo sich Chor I und II vereinigt haben, nach der Frage „Wer ist der König der Ehren“, die Antwort im *ff* „Es ist der Herr!“ Die lunga fermata auf „Herr“ war von ausserordentlichem Effekt. Eine der schönsten Nummern ist der Chor für Alt (unisono) „Siehe, ich stehe vor der Thür“, welcher mit schönstem Ausdruck und tadelloser Reinheit gesungen wurde. Vom 2. Teile an beginnt eine effektvolle dramatische Bewegung, welche sich in den Scenen vor Pilatus und dem Hohenpriester ausdrückt. Der Chor bewältigte seine schwierige Aufgabe in den kurzen Sätzen „Weg mit diesem“, „Nicht diesen, sondern Barrabam“, „Lasst ihn kreuzigen“ in zielbewusster, sicherer Art und Weise. Es würde uns zu weit führen, wollten wir alle schönen Momente, alle Chornummern anführen, wir resümieren, dass der Gesamtchor volles Lob verdiente.

Nicht so rückhaltlos lobend können wir uns über den Haupt-Solisten, den Vertreter der umfangreichen Hauptpartie, des „Christus“, aussprechen. Herr Perron, der mit prächtigen Stimmmitteln ausgestattete Künstler, war augenscheinlich stimmlich nicht gut disponiert, und schien auch an einer seelischen Depression zu leiden, es ist sonst wenigstens schwer erklärbar, dass der Sänger so wenig aus der Partie herauszuholen verstand. Sein Ton klang in der Höhe gepresst und gezwungen und war sehr häufig zu tief, unangenehm wirkte auch das unleidliche übermässige Tremolo. Auch die Auffassung war nicht ganz nach unserem Gusto, so hypersentimental darf der „Christus“ entschieden nicht aufgefasst werden.

Mit frischem, in der Höhe ungemein leicht ansprechendem Tenor begabt, sang Herr Sommer seinen Part zu allgemeiner Zufriedenheit.

Dasselbe gilt von Frau Götze (Alt), welche die für Mezzo-Sopran geschriebene Partie mit warmem, trefflich abgemessenem Ausdruck zu Gehör brachte. Frl. Lavalle (Sopran) war mit einigen kleinen Sätzchen bedacht und Herr Franck (Bass) vertrat die

kleinen Partien des Judas, Petrus und Hohenpriesters mit sonorem Organ und gutem Verständnis. Frl. Stephan (Alt) sang mit Frau Götze das Duett (der beiden Marien) „Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Thür?" in hervorzuhebender Weise.

Am zweiten Tage gelangten Verwandlungsscene und Schlussscene aus „Parsifal" von R. Wagner zu Gehör. Wir setzen die Bekanntschaft der Leser mit dem Inhalt des Parsifal und den scenischen Vorgängen auf der Bühne bei der hier in Betracht kommenden musikalischen Darbietung voraus und können uns daher darauf beschränken zu konstatieren, dass sowohl der Männerchor, sowie auch die Damen im Alt und nicht zuletzt die „von der Kuppelhöhe" d. h. ganz oben von den letzten Podiumsitzen herabsingenden und tief ergreifend wirkenden Knabenstimmen, welche sehr rein intonierten, vollste Anerkennung verdienten.

Herr Perron (Amfortas) schien sich erholt zu haben, denn er wetzte die Scharte vom ersten Tage zum grossen Teil wieder aus. Sein herrliches Organ kam weit mehr zur Geltung, und Ausdruck und Vokalisation waren gut. Die Intonation war mit kleinen Ausnahmen rein. Herr Fiedler (Titurel) erfreut sich eines edlen, gut geschulten Organs, welches frei von allen Manieren und ausdrucksfähig ist. Herr Sommer sang den „Parsifal" trefflich und ebenso vertrat Herr Franck den Gurnemanz mit Glück.

Eine weitere Chorleistung bildete das Triumphlied für Doppelchor, Solo und Orchester von Brahms. Es ist nach dem deutschfranzösischen Kriege entstanden und soll die Freude über die vom Lenker der Geschicke dem deutschen Volke vergönnten Siege ausdrücken. Das Werk ist nicht eines der bedeutenderen des jüngst verblichenen Meisters, stellt aber gleichwohl an die Sänger hohe Anforderungen. Es fand eine glänzende Wiedergabe und ist Chor und Orchester volles Lob zu spenden. Die kurzen Soli sang Herr Perron mit schönem Erfolge.

Einen höchst wirksamen Abschluss fand das Musikfest durch Aufführung des „Halleluja" aus dem „Messias" von Händel.

An rein orchestralen Darbietungen bekamen wir zunächst zu hören: Die Sinfonie No. 5 (C moll) von Beethoven, welche ob der absoluten Tadellosigkeit und Schönheit ihrer Wiedergabe allgemeinste Begeisterung erweckte. Besonders die Holzbläser entzückten durch unsagbar süssen Wohlklang, und ein raffiniert schönes Pianissimo brachte einen wunderbaren Effekt hervor. Der Glanz der Blechbläser war bemerkenswert und das Streichquartett verdient selbstverständlich uneingeschränktes Lob.

Die hierauf folgende Sinfonie „Im Walde" von J. Raff gehört in die Kategorie der Programmmusik, und ist wohl eine der besten Vertreterin derselben. Das Werk schildert das Waldleben in drei Teilen: 1. Am Tage. 2. In der Dämmerung. 3. Nachts, Anbruch des Tages. — Das Ganze ist eine reizvolle, interessante, mit allen Mitteln der modernen Instrumentierung ausgestattete Komposition. Die Ausführung seitens des Orchesters war eine wahrhaft virtuose. Dem Orchester und seinem genialen Dirigenten, Herrn Dr. Muck wurden begeisterte Ovationen gebracht.

Dagegen vermochte die 7. Sinfonie (A dur) von Anton Bruckner, ein in hohem Masse kunstvoll thematisch aufgebautes Werk, welches sich auch durch frappierende, bisweilen sogar bizarre Harmonienfolgen und vor allem durch glanzvolle Instrumentation auszeichnet, doch nicht so recht zu erwärmen, wenigstens bei weitem nicht in dem Masse wie Beethovens Fünfte und die Raffsche Waldsinfonie. So galt denn wohl auch der erfolgende Beifall mehr der musterhaften Ausführung, als dem Werke selbst, dessen Ausführung eine Zeitdauer von einer Stunde in Anspruch nahm.

Eine bei weitem zündendere Wirkung hatte die geistvolle, pikante, blendend instrumentierte Ouverture „Le carneval romain" von Berlioz, und noch lebhafter erschollen die Beifallssalven nach der die letzte der Orchesterdarbietungen bildenden Ouverture zu „Oberon" von Weber.

Die Reihe der Solisten-Vorträge eröffnete Frau Anna Stephan (Alt) mit der Wiedergabe des Lieder-Cyklus „Frauenliebe und -Leben" von R. Schumann. Ein, wenn auch nicht sehr grosses, so doch ungemein sympathisches Organ ist der Dame zu eigen, und dass sie eine vorzügliche Liedersängerin ist, bewies der Vortrag dieser acht Lieder, von denen jedes Einzelne prägnanten Ausdruck erhielt. Lauter Beifall nach jeder

Nummer war ihr Lohn. Als Zugabe spendete sie „Frühlingsnacht" von Schumann. Die Klavierbegleitung führte in ausgezeichneter Weise die Schwester der Sängerin durch.

Die Pianistin des Tages Frl. Sandra Dronker aus Petersburg spielte das F moll Konzert von Chopin in exquisiter Weise. Temperament, saubere Technik, minutiöse Sauberkeit bezeichnen die guten Eigenschaften ihres Spieles. Auch Frl. Dronker liess sich durch den überreichen Beifall bewegen, eine Zugabe zu machen.

In Frl. Suzanne Lavalle aus Breslau lernten wir eine Konzertsängerin kennen, welche uns weniger erwärmen konnte. Die Stimme weist nur im Mittelregister angenehme Töne auf, klingt dagegen in der Höhe scharf und hart. Dabei macht das ewige tremolo einen ungemein störenden Eindruck. Die Dame sang „Ich liebe Dich" von Beethoven, „Die Forelle" von Schubert, „O liebliche Wangen" von Brahms und „Die junge Spinnerin" von Ritter. Die Sängerin wurde vom Herrn kgl. Musikdirector Fleischer aus Görlitz in decentester Weise am Klavier begleitet.

Frl. Hiedler (Sopran) erfreute durch den Vortrag der „Agathen"-Arie aus „Freischütz" von Weber (mit Orchesterbegleitung). Ihre trefflich geschulte Stimme, ein hoher, ausdrucksfähiger Sopran, eroberte sich mit einem Schlage die Sympathie der Zuhörer. Auch diese Dame fühlte sich durch lebhafte Beifallskundgebungen veranlasst, als Zugabe Schumanns „Widmung" zu singen. Den Vogel schoss aber jedenfalls Frau Marie Götze mit ihrer Arie aus „Samson und Delila" von St. Saëns ab. Ihr wundervoller Alt und ausgezeichneter, herzerquickender Vortrag riss das Auditorium zu ungeteilter Bewunderung hin. Wahrhaft berückend wirkte die Schlussstelle „Samson, Samson, ich liebe Dich!" Die Künstlerin sang die Arie zur Hälfte da capo. Das Orchester begleitete in ausgezeichnetster Art.

Herr Perron zeigte erst am dritten Tage, was er eigentlich kann. Die Arie des „Agamemnon" aus „Iphigenie in Aulis" (Gluck) stattete er gesanglich und dramatisch so vorzüglich aus, dass seine Zuhörerschaft mit lebhaftem Danke quittierte.

Herr Sommer besitzt einen voluminösen Tenor, der anscheinend nicht zu ermüden ist. Aber auch er kann das unleidliche Tremolieren nicht lassen. Kann denn ein beabsichtigtes Gefühl nicht anders als durch diese unangenehme Manier ausgedrückt werden? Besonders, wenn ein Sänger über solchen ausserordentlichen natürlichen Stimmfond verfügt, wie Herr Sommer. Der Sänger hatte an Liedern gewählt „Die Mainnacht" von Brahms, „Wie soll ich's bergen, wie soll ich's tragen" von Taubert, und „Sizilianisches Lied" von Graf Hochberg. Herr Sommer sang zum Schluss noch, durch überreichen Applaus veranlasst, die bekannte Arie aus dem „Postillon von Lonjumeau", am Klavier von Herrn Musikdirektor Stiehler (Görlitz) begleitet.

Die weiteren programmmässig vorgesehenen Veranstaltungen nahmen ihren Verlauf. Der Vollständigkeit halber sei hier noch erwähnt, dass am Anfang des Festes Herr Oberbürgermeister Büchtemann warme Begrüssungsworte und am Ende desselben Herr Justizrat Bethe herzliche Dankesworte an alle Mitwirkende, vorzugsweise aber an den genialen, sieghaften Festdirigenten, Herrn Dr. Muck, richtete, welchem sechs oder sieben riesige Lorbeerkränze als Dankesausdruck überreicht wurden. Überhaupt fehlte es an Lorbeerkränzen und Blumenspenden für die Solisten nicht. Auch Graf Bolko von Hochberg, der Protektor und eigentliche Gründer der schlesischen Musikfeste, dessen ausgesprochener hoher Kunstsinn sich überall bethätigt, erhielt einen Riesen-Lorbeerkranz unter der lebhaften Dankesbezeugung des Publikums. Der Anregung des Grafen Hochberg ist es auch zu danken, dass sich ein Berliner Konsortium gefunden hat, welches den Bau einer neuen, massiven Musikfest-Halle übernehmen wird, an Stelle des alten hölzernen Gebäudes, welches den Ansprüchen an gute Akustik und auch an entsprechenden Komfort nur wenig entspricht. Wenn sich dieser Plan verwirklicht, so wird unsere Vaterstadt bald um ein prächtiges Gebäude und ein vornehmes Konzertlokal reicher sein.

Bernhard Grundmann.

Litterarischer Teil.

„Gartenlaube" und „Illustrierte Zeitung" auf der Sächsisch-Thüringischen Gewerbeausstellung.

Eine Skylla und eine Charybdis angenehmster Art lassen uns beim Eintritt in die Industriehalle (Portal I) schwer oder gar nicht vorüber. Liess sie uns los, die angenehme Skylla, zieht uns auch schon die angenehme Charybdis unweigerlich zu sich herein. — Ich will nicht pathetisch werden und nicht rührselige Erinnerungen aufrühren, wie sie sich an den Namen „Gartenlaube" knüpfen, ganz abgesehen von erhabenen, ich will auch nicht ein hohes Lied auf die „Illustrierte" anstimmen, ihre hohe Bedeutung für die Holzschneidekunst rühmend, sowie ihre anderen Tugenden, ganz nüchtern, wie ein Referent es soll, werde ich meines Amtes walten.

Herr Dr. Weber hat es uns am bequemsten gemacht, er hat uns einen Lesesaal eingerichtet mit Büchern und Tischen und Stühlen, gehen wir also zuerst zur „Illustrierten". — Gründer der Illustrierten Zeitung ist der Vater des jetzigen Besitzers, der 1880 verstorbene Johann Jakob Weber. Als er seinen Plan, eine Zeitschrift nach der Art der „Illustrated London News" zu gründen, am 1. Juli 1843 ins Werk setzte, war er 40 Jahre alt und seit 9 Jahren Verlagsbuchhändler. Der Druck der „Illustrierten" geschah durch F. A. Brockhaus, auch dann noch, als sich J. J. Weber 1862 eine eigene Buchdruckerei anlegte, nachdem er kaum vier Jahre vorher eine xylographische Anstalt eröffnet. Erst das Jahr 1886 brachte hierin eine Änderung, indem von nun an — 6 Jahre nach dem Heimgang ihres Gründers — der Druck der „Illustrierten Zeitung" von Brockhaus und von Weber zusammen ausgeführt ward, bis im Mai 1896 letztere Firma den Druck der „Illustrierten" selber allein übernahm. Der jetzige (seit 1889 alleinige) Inhaber der Firma J. J. Weber und Verleger der „Illustrierten" ist Johann Jakobs jüngster Erbe Dr. Fe… Weber, geboren am 18. Januar 1845.

In J. J. Webers Druckerei, galvanoplastischer Anstalt, Stereotypie und xylographischen Anstalt sind gegenwärtig 170 Personen beschäftigt. Die Auflage der „Illustrierten" beträgt bei einem vierteljährlichen Preis von 7 Mark 22000. Was das Absatzgebiet betrifft, so ist es nach dem Urteil des Weltreisenden Hesse Wartegg eben die ganze Welt. Redakteur der „Illustrierten" ist seit 30 Jahren Franz Metsch (geboren am 24. April 18… zu Medersbach in Provinz Sachsen). Direktor der für diese Zeitschrift so überaus wichtigen xylographischen Anstalt ist seit dem Sommer des Jahres 1891 Herr Albert Frühe… Er folgte dem im selben Jahr auf der Schmetterlingsjagd vom Schlag gerührten, 182… geborenen um die Holzschneidekunst hochverdienten Carl Schmetzer.

Die Ausstellung von J. J. Weber, deren geschmackvolles Arrangement von dem jungen Herrn Johann Weber besorgt worden ist, ist von einer Mannigfaltigkeit wie eben der Verlag selbst. Die Hauptzierde derselben ist die auf hohen Wandregalen prangende lange Reihe von Jahrgangen der „Illustrierten", im ganzen wohlgezählte 107 Bände. Die neueste Nummer des gegenwärtig noch nicht beschlossenen Bandes 108 liegt zur Ansicht auf dem Tisch aus. Überhaupt können alle Bücher eingesehen werden, die links stehenden 102 Bände von Webers illustrierten Katechismen, deren neueste Erscheinung „Elektrochemie" von Löb, so gut wie die rechts prangenden 18 Bände des Prachtwerks „Meisterwerke der Holzschneidekunst". Wer aber mehr für Naturschönheiten schwärmt, der muss sich den ausliegenden „Alpenlandschaften" zuwenden, deren 97 Karten ihn vielleicht trösten vermögen über eine zu Wasser gewordene Pfingsttour. Der Zoologe wird es sich nicht nehmen lassen, den „Zoologischen Garten" zu durchblättern. Alle aber di…

Unterschied der Konfession, des Standes und des Charakters werden wenigstens einmal die „Galerie schöner Frauenköpfe" vornehmen. Dieselbe ist (in zwei Heften) schon sechsmal aufgelegt, beide Hefte sind würdig mit Bildern von Josef Ženíšek, Dresden, geschmückt. (Heft I mit „Mathilde", Heft II mit „Etelka".) In diesem Cyklus befindet sich unter anderm auch das liebreizende „Mädchen aus dem Mühlenbachthal" von Wilhelm Hasemann (jetzt wohnhaft zu Gutach in Baden), ich kann nach häufigem Anschaun nur sagen: ich ziehe es sehr vielen anderen berauschenden Schönheiten vor.

Wenn es den Herrschaften recht ist, sehen wir uns jetzt einmal etwas nach musikalischer Lektüre um: der Verlag hat auch hierin Gediegenes. Ich nenne zuerst sieben Katechismen, von denen ich besonders namhaft mache den „Katechismus der Musik" von J. C. Lobe (26. Auflage) und den „Katechismus der Flöte und des Flötenspiels" von Maximilian Schwedler. Damit erschöpft sich keineswegs der Musikverlag J. J. Webers, erwähnen will ich indessen nur noch das auf dem Drehregal in der linken Ecke stehende, hochinteressant geschriebene Buch „die Gymnastik der Stimme" von Oskar Guttmann. (4. vermehrte und verbesserte Auflage.) Da wir nun doch einmal bei der Kunst sind, sei hier gleich auch auf das bereits 7 mal aufgelegte „Lexikon der Kochkunst" (in zwei Bänden) aufmerksam gemacht, das links vorne zwischen zwei Bechern auf einem eigenen kleinen Regal seinen Platz gefunden. Ein anderes Lexikon (für geistige Nahrung) steht neben den etwas allzu lehrhaft geschriebenen, aber durch das zusammengetragene Material doch stets interessierenden Werken Samuel Smiles' auf dem Drehregal, es ist das im besten Sinne des Worts gediegene Werk „Neues Wörterbuch der deutschen und französischen Sprache" von Schuster und Régnier (in 2 Bänden, 15. Auflage.) Ganz nahe dabei steht das von Marshall übersetzte E. Jourdansche Werk „Sinne und Sinnesorgane der niederen Tiere" in 15 Auflage, und wieder in der Nähe dieser Gelehrtenarbeit gleichfalls auf dem Drehregal die vornehm mattblau ausgestattete Sammlung ausgewählter Novellen. In den Entstehungsprozess der Illustrationen weihen den Uneingeweihten Holzschnitte und Kupferstiche ein, vor anderen fesselnd ist ein fertiges Galvano von Gabriel Max' Gemälde „Nachtigall". Rechts hiervon auf einer Staffelei steht das allegorische Bild von A. Liezen Maier, auf dem dem späteren Kaiser Wilhelm das Siegerschwert in die Wiege gelegt wird. Von Kaiser Wilhelm II. liegen, etwas verkleinert, die selbstgezeichneten Marinetabellen auf dem Tisch. „König Albert" von Lenbach steht rechts vom Tisch auf einer Staffelei. Hinter ihm an der Wand befinden sich Originalzeichnungen der „Illustrierten", unter denen mir die hervorragendsten die von E. Limmer scheinen, in Tierbildern thut sich Albert Richter hervor. Auch auf der linken Aussenseite von J. J. Webers Ausstellung sind landschaftliche Originalzeichnungen der „Illustrierten" angebracht, und diesen gegenüber haben wir gleich Gelegenheit, das Porträt J. J. Webers zu sehen, es hängt pietätvoll unter A. Foersters Verlag. (210.)

Im Jahre 1886 bezog die Firma J. J. Weber, die bis dahin „An der Milchinsel" ihr Heim gehabt, ein neues Prachtgebäude (entworfen und erbaut von Architekt Max Bösenberg) im Nebenhaus in der „Reudnitzerstrasse". Näheres über diesen stolzen Neubau, sowie über die Ausnutzung der Räumlichkeiten ist in der „Illustrierten Zeitung" Nr. 2758 vom 9. Mai '96 zu finden, nur stimmt die Angabe „acht Schnellpressen und zwei Cylinder-Doppelmaschinen" nicht mehr: für „zwei" ist heute „vier" zu setzen. Seit dieser Zeit druckt J. J. Weber auch die „Illustrierte Zeitung" allein. Die Vertretung der Firma auf der Ausstellung liegt in den Händen von Frau Erna Riedrich, geb. Wittmeyer, es ist dies die Tochter von dem 1882 verstorbenen Schriftsteller Eugen Wittmeyer, der lange Jahre an der „Illustrierten" Mitarbeiter war.

Doch nun zu unserer alten guten lieben „Gartenlaube"!

Ich bin noch „ein Jüngling mit dunkelem Haar", noch nicht „in Ehren ergraut", und kann deshalb natürlich nicht mitsprechen, wenn ältere Leute ihre Erinnerungen austauschen aus den sechziger, siebziger Jahren, wo die „Gartenlaube" noch konkurrenzlos, einzig dastand. Dennoch aber hänge ich mit einer so ungekünstelten Dankbarkeit an diesem intimsten aller Familienblätter, dass ich mich stets wie zu Hause fühle, sobald ich die „Gartenlaube" lese. Ich habe mir mehr als einmal das Heimweh durch eben

dies Blatt vertrieben und bin ihm dafür zu Dank verpflichtet wie dafür, dass es mich reich belehrt. Die alten Jahrgänge der „Gartenlaube" sollten viel, viel stärker geleser werden als es leider gegenwärtig der Fall ist, für den vergriffenen ersten Jahrgang von 1853 werden wohl hier und da 50 Mark bezahlt, aber die übrigen Jahrgänge stehe meist so niedrig im Preis (gewöhnlich 1 Mk. bis 3 Mk.), dass daraus zur Genüge hervo geht, wie wenig man heute im allgemeinen diese Schätze zu schätzen weiss. Und doc steckt in ihnen im grossen und ganzen sehr viel mehr als in den von der Gegenwar „verschlungenen" Tagesblättern, die selten gleich der Gartenlaube klären und beruhigen um so häufiger aber noch mehr verwirren.

Ich gestehe gerne, dass bei meiner Vorliebe für die „Gartenlaube" ein Grund mit spricht, der bei meinen Altersgenossen fast durchweg in Wegfall gerät, nämlich ich hab noch immer für meinen Teil eine innige Freude an den Romanen der Marlitt, sowie auch an denen der Heimburg und der Werner und das ist ja schliesslich Geschmackssache. Daran aber halte ich fest, dass ein „göttlicher Funke" immer vorhanden sein muss wenn Werke Tausende und Abertausende gerührt und erhoben haben. Das ist be Goethes „Werther" der Fall gewesen, und das war nicht minder bei den Romanen der Marlitt der Fall, und deshalb ist das moderne Lachen über diese wie über andere gross Werke einer mehr als wir „mit dem Verstand des Herzens denkenden" Zeit nicht nur eine Pietätlosigkeit gegen grosse mit ihrem Herzblut schreibende Autoren, sondern auch eine taktlose Verspottung unserer Eltern und Grosseltern. (Dass hiervon die an die Sinn lichkeit appellierenden Schauerdramen und Hintertreppenromane à la Gerstenberg „Ugolino" auszunehmen sind, versteht sich von selbst.)

Die „Gartenlaube" ist begründet worden im Jahre 1853. Ihr Gründer und Verleger und seit 1862 (bis zu seinem Tode am 23. März 1878) auch Redakteur war Ernst Ke dessen, allem Anschein nach, sprechend ähnliches Porträt in der reizend angelegte „Laube" in dankbarer Erinnerung von Ernst Keils Nachfolgern in der Mitte der Rück wand über der kompletten Ausstellung der Jahrgänge angebracht worden. Ernst Ke wurde geboren am 6. Dez. 1816 in Langensalza. Schon als Buchhändlergehilfe war e Herausgeber einer kleinen Zeitschrift in Leipzig, „Unser Planet" geheissen. 1845 gründe er einen eigenen Verlag. Als nunmehriger Verlagsbuchhändler gab er eine Woche schrift heraus, (namens „Leuchtturm"), die als gar zu liberal unterdrückt wurde. Ke selbst musste wegen eines Pressvergehens 1852 auf ein dreiviertel Jahr ins Gefängnis wandern. Im Gefängnis nun soll er den Plan der Gründung eines echten deutsche Familienblatts, der „Gartenlaube", erdacht haben, doch neige ich selbst mehr der A sicht zu, dass der erste Anstoss in dieser Beziehung (wenigstens mit Bezug auf de Namen von Ludwig Ferdinand Stolle aus Dresden kam. Dieser (geb. 1806) wohnte zu Zeit der Gründung der „Gartenlaube" (im Jahre 1853) in Nimbschen bei Grimma un hatte daselbst einen Garten mit Laube, darinnen er die Tage verbrachte. Dieser äusser Umstand ist es aller Wahrscheinlichkeit nach gewesen, die den ersten (1872 verstorbenen Redakteur der „Gartenlaube" auf den uns heute so anheimelnden Namen gebracht ha Seit 1856 teilte sich Stolle, der übrigens auch Begründer des „Dorfbarbiers" gewese in die Redaktion der „Gartenlaube" mit Johann August Diezmann (geb. zu Groitzsch b Pegau im Jahre 1805, gest. in Schloss-Chemnitz 1869). Die Glanzzeit der „Gartenlaube" aber begann mit dem Jahre 1862, in welchem Ernst Keil die Redaktion, auf die er allerdings scho dabei sehr bedeutenden Einfluss gehabt hatte, selber übernahm. Schon ums Jahr 1870 war di Abonnentenzahl auf ungefähr die Höhe gestiegen, die die „Gartenlaube" auch heute au weist und die bei einer Zeitschrift ans Unglaubliche grenzen würde, wenn nicht de billige Abonnementspreis von 1 Mk. 75 pro Quartal hierbei zu berücksichtigen wär. Über 20000 „Gartenlauben" gehen noch heute allwöchentlich nach Nordamerika, die Ge samtauflage übersteigt die stolze Zahl **270 000**. (Nur um die Mitte der 70er Jahre gab e einige Jahre, in denen die „Gartenlaube" sogar noch mehr Abonnenten zählte.)

Im Jahre 1884 ging der Verlag des verstorbenen Ernst Keil durch Kauf in d Hände von Adolf und Paul Kröner (Stuttgart) über. Ersterer (geb. am 26. Mai 1836) b sass seit 1859 die Mäntlersche Buchdruckerei und war als Verlagsbuchhändler in Stut gart thätig, 1877 associerte er sich mit seinem drei Jahre jüngeren Bruder Paul. (Ge

brüder Kröner".) Nachdem 1888 auch Adolf Kröners Sohn Alfred (geb. 1861) der Firma als Teilhaber beigetreten, erweiterte sich das Geschäft zusammen mit W. Spemann und H. Schönleins Nachfolgern am 1. Januar 1890 zur „Union, deutsche Verlagsgesellschaft". Herr Adolf Kröner, der auch Inhaber der J. G. Cottaschen Buchhandlung ist und wegen seiner grossen Verdienste um Buchhandel und Buchdruck zum Geh. Kommerzienrat und Ehrenbürger Leipzigs ernannt worden ist, ist zugleich, wie einst Ernst Keil, auch Redakteur der „Gartenlaube". Gedruckt wird dieselbe bei Julius Klinkhardt, Graphisches Institut, Leipzig, welche Firma jetzt 600 Arbeiter beschäftigt und unter vielen anderen Maschinen über 35 Buchdruck-Schnellpressen gebietet. (Dass auch die „Offizielle Ausstellungszeitung" bei Julius Klinkhardt gedruckt wird, dürfte wohl allen bekannt sein.)

Die Ausstellung der „Gartenlaube", deren originelle Aussenseite von dem Bauleiter des „Thüringer Dörfchens", Architekt Fritz Drechsler hergerichtet worden ist, ist mehr zum Ansehen als zum Beschreiben geeignet. Ich beschränke mich deshalb insofern auf wenige Worte. Unter der den Haupttisch schmückenden langen Serie von Jahrgängen fällt ganz vorn in der Mitte sofort der erste Band 1853 auf. Die Farbe hellrotbraun, das Format um ein gut Stück kleiner als das heute übliche, ist dies seltene Exemplar mit Fug und Recht als eine historische Berühmtheit anzusehen. Die meist erst in der „Gartenlaube" veröffentlichten Romane und Novellen von E. Marlitt, W. Heimburg und E. Werner sind in illustrierten Ausgaben zu je 10 Bänden links und rechts davon aufgestellt. An den Wänden prangen Originalzeichnungen von W. Claudius, M. Flashar, J. Wagner, A. Zick und C. Zopf zu Marlitt, Originalzeichnungen von M. Flashar, R. Gutschmidt, A. Zick und C. Zopf, sowie andere von Claudius und Jentzsch zu der Heimburg und Originalzeichnungen von F. Bergen, Th. Rocholl, R. Reinicke und A. Zick. Neben der Marlitt (die übrigens nur durch eine plötzlich ausgebrochene hochgradige Schwerhörigkeit im 20. Lebensjahr veranlasst wurde, die schon begonnene Opernlaufbahn aufzugeben) liegt „prosaischer und praktischer" das „Illustrierte Lehrbuch des Skatspiels" von K. Buhle. Wiederum praktischer als dies ist das ebenfalls ausliegende Bocksche Buch vom gesunden und kranken Menschen (1. Aufl. 1854. Trotz sehr hoher Auflagen heute 15. Aufl.) Die populäre Medizin ist auch weiterhin verschiedentlich vertreten. Von anziehenden „Illustrationsproben" der „Gartenlaube" nenne ich noch: Königin Luise mit Prinz Wilhelm von G. Biermann, Adolf Menzel von G. Eilers, die Verwaisten von Werner Zehme, Katzenfuge von C. Reichert, das Selbstbildnis Elisabeth Luise Lebrun und vor allem „Ein festlicher Tag" von W. Gause. Dieses ebenso fein kombinierte wie nüancierte bunte Bild ist dem ersten Halbheft 1897 entnommen und ist wohl so ziemlich allen Besuchern der Ausstellung dadurch bekannt geworden, dass gerade dieses Heft schon in tausenden von Exemplaren als kleines Andenken in der Laube gratis auslag und auch noch ferner ausliegt. —

Wenn ich auch ein wenig lange und in etwas trockener Darstellung geschrieben habe, so hoffe ich doch, den ernsten Leser nicht gelangweilt zu haben. „Illustrierte Zeitung" und „Gartenlaube" interessieren jeden ja genug an sich.

Dr. Leopold Wulff.

Berliner in Leipzig.

Zum Gastspiel des „Berliner Theaters". Von Max Henze.

(Schluss.)

Solche Stücke, aus der Litteraturgeschichte, spielt das Berliner Ensemble korrekt, aber langweilig. Das bewies schon der „Pfarrer von Kirchfeld", das musste auch „Frou-Frou" beweisen. Das kommt daher, sie spielen sie allzusehr im Stil ihrer Entstehung. Sie können nicht begreifen, dass man mit den alten Stücken heute nur wirken kann, wenn man in sie hineinlegt oder doch aus ihnen herausholt, was unserm modernen Empfinden am nächsten steht. Aber immerhin, solche Aufführungen, bei denen die Kräfte und Fähig-

keiten der Darsteller gerade noch hinreichen, die Dichter vergangener Zeiten in ihrem alten Stil zu verkörpern, wirken künstlerisch immer noch am erfreulichsten, sie bilden auch für den Kunstfreund Glanzpunkte ihres Repertoirs.

Vom Modernen aber sollten sie füglich doch ihre derben Finger lassen. Dazu fehlt ihnen die Weihe. Sie verderben die „Jugend" ebenso, wie sie die „Nora" verderben. Es hagelte Missverständnisse. Man wollte mit Gewalt etwas „machen", so verrenkte sich alles ins ruhelos Affektierte, in posierende Attitüden und krasse Intriguen. Die Stimmung, die Hauptsache grade, ging zum Teufel. Eigentlich war das sehr komisch. Halbe wollte in der „Jugend" ungefähr dasselbe, was Sudermann in der „Heimat" gewollt, aber er wollte es auf andere Art, ohne alle Aktion, ohne Konflikte, ohne Intriguen, das ist sein Verdienst, er löst das Drama auf in Stimmung, die Stimmung der Jungen, verglichen mit der Stimmung der Alten, wie doch die Alten glücklich waren, bei all ihrem Unglück, und wie verzweifelt unglücklich wir sind, auch im Besitze des Glücks. Mit unendlichem Fleiss hatte Halbe so alle Aktion, alle grosse und unnatürliche Bewegung, alles, was nach sogenannter „Handlung" riecht, aus dem Stück herausgebracht, bis auf ein paar äusserliche Symbole vielleicht, wie am Ende der Schuss, — und Herr Prasch kommt daher, er müht sich mit unendlichem Fleiss (es ist wirklich zu komisch), wiederum möglichst viel Aktion, brutale Gegensätze und sinnloses Intrigantentum hineinzubringen. Man kann sich denken, was daher herauskommt. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Herr Prasch scheint es nicht gefühlt zu haben, denn er versuchte es zu erjagen, er machte aus dem frühlingsduftigen Stimmungsbild eine förmliche Hetzjagd. So wurden Hans (Herr Wagner) und Ännchen (Frl. Schroth) bei allem Eifer unter einer solchen Hand zu zwei gehetzten Opferlämmern, nichts weiter, der Kaplan (Herr Wehrlin) verwandelte sich in einen bissigen, hetzenden Hund und Herr Krausneck musste bei solcher Auffassung und ihr zu Liebe einen unverständigen, langweiligen Poltron spielen, der nichts sieht und nichts hört. — — Und wie man das recht bedenkt, fährt es einem, gerade bei dieser Vorstellung der „Jugend", durch den Kopf wie eine Erleuchtung. Es wird einem mit einmal ganz leicht. Halbe ist ja der geborene Niederdeutsche, der Sohn der Ebene, ein Rembrandtmensch — Stimmung und Zukunft heisst bei ihm alles. Die Prasch's hingegen, der Regisseur und die Schauspielerin, sind aus dem Süden — Bewegung, Pose, Vergangenheit ist dort alles. Weil aber die Prasch's aus Berlin kommen, meinte man ein norddeutsches Theater vor sich zu sehen, und war natürlich enttäuscht, als man bemerkte, wie hier mit heissem Bemühen die alte Wiener Manier — man denke an die Burg, wo die Schauspieler alles gelten — einem im Grunde doch norddeutschen Ensemble äusserlich aufgezwungen wurde. Das ist die ganze Geschichte.

* * *

Herr Stägemann hat richtig kalkuliert, als er, um dem Ausstellungselend zu entgehen die Berliner zu freundlicher Konkurrenz einlud und liebevoll nur von ihnen die Miete kassierte. Die Konkurrenz war zu ertragen und beschwor leider keine ermunternden Vergleiche herauf. Denn wer will entscheiden, was verwerflicher ist: eine Misswirtschaft, die ohne System ist, oder ein Wirtschaftssystem, das veraltet ist. Vielleicht bringt das letztere mehr ein, sofern man nämlich annehmen kann, dass Ordnung und Zucht, mögen sie auch eine verfehlte Richtung nehmen, stets noch sich Achtung erzwungen haben. Aber wiederum, nur die Anarchie kann neue Herren gebären, und vor allem, sie kann stets mit der Sympathie der Neuerer rechnen, man kann ihr, weil sie ganz ohne Physiognomie ist, jeden und gerade den erwünschten Charakter andichten. So betrachtet, hat Herr Stägemann eher noch als der Intendant aus Berlin die Zukunft, die Hoffenden auf seiner Seite. Herrn Stägemann wird es darum auch wohl nicht besonders kränken, wenn dem Berliner Intendanten an dieser Stelle nur mit einem Gruss gedient worden ist, wie ihn ähnlich vor vielen Jahren schon Rudolf von Gottschall einem Laube sogar entgegenbrachte:

„Gesinnungsvolle Opposition!"

Kurz'sches Ensemble-Gastspiel: „Die Strohwitwe".

Schwank in 3 Akten von R. Misch und W. Jacoby

In Schnitzlers „Freiwild" wird einem Theaterdirektor von seinen Stammgästen übel vermerkt, dass ihnen neulich wieder so eine „langweilig" ernste Sache zwecklos vorgespielt wurde, das dürfe nicht wieder vorkommen, drohen sie, man ginge sonst nicht hinein. „Ja, entschuldigt achselzuckend sich der Direktor, man muss allen Geschmacksrichtungen Rechnung tragen." Er meinte damit seine Kasse, dieser müsste er Rechnung tragen, sie allein macht das Repertoir und führt die Regie . . . .

Genau so wäre es eine Verleumdung, zu sagen, Direktor Kurz wolle etwa gar moderne Litteratur unterstützen, er selbst würde gegen solche Zumutung energisch sich wehren. Man muss schon gerecht sein und ihm bestätigen, dass er einzig bemüht ist, allen Geschmacksrichtungen Rechnung zu tragen, nicht er will die Kunst unterstützen, sondern die Kunst soll ihn unterstützen. Und thut's nicht die Kunst, so thun's doch gewiss die Kunststücke: „Bocksprünge", „Freiwild", jetzt wieder „Die Strohwitwe", in 8 Tagen berühmte Gäste, in 14 Tagen die Operette: man muss allen Geschmacksrichtungen Rechnung tragen.

Nicht also, weil es das vielleicht beste Stück der Saison ist, wurde „Freiwild" in Leipzig gespielt, sondern weil es in Berlin, wie man ganz richtig sagt, „sensationellen" Erfolg hatte. Man versprach sich ein Gleiches in Leipzig, übersah aber, dass nur der damals grade aktuelle „Fall Brüsewitz" diesem allem Sensationellen vielmehr ausweichenden Stücke einen hässlichen Sensationsgeruch gegeben. Gar nicht einmal zum wirklichen Vorteil des Stücks, für welches durch solche unkünstlerischen Nebenreize eine verständige, rein künstlerische Aufnahme von vornherein leider ausgeschlossen blieb: thatsächlich sah die ganze Berliner Kritik in dem Stück damals nichts weiter, als einen entrüsteten Angriff auf exklusive Offiziersmanieren und übersah vollständig den tiefen, einen ganzen Zeitinhalt fassenden Sinn, man stellte diesen eher noch auf den Kopf und pries Schnitzler als energischen, unerschrockenen Gegner des Duellunfugs, sein Stück aber als farbensatte Illustration zum „Fall Brüsewitz" . . .

So dient dem heutigen Theater auch die künstlerischste Absicht noch ausschliesslich nur gemeinen Zwecken und das Reinste verliert seine Weihe in schmutzigen Händen. Und mit der Weihe die Wirkung, sobald die unkünstlerischen Gründe der Sensation nicht mehr gelten. Sobald Brüsewitz nicht mehr zog, zog auch „Freiwild" nicht mehr. — Gewiss dachte Direktor Kurz: in Leipzig, wo die Leute bisher gewöhnlich um ein paar Jahre zurück waren, ist Brüsewitz grade jetzt aktuell und gab „Freiwild". Er hat Leipzig unterschätzt, „Freiwild" zog weniger noch wie — „Bocksprünge", es machte nicht im geringsten die Sensation, die er sich versprach, und schon nach 3 Abenden wurde es abgesetzt. Es ist in den weitesten Kreisen unbekannt geblieben. Auch die Leipziger Kritik, die unter dem Einflusse der Berliner Kollegen von vornherein nur auf eine pikante Skandalgeschichte gefasst war, die längst abgethan, sah damit das ganze Stück überhaupt abgethan. Aus denselben Gründen, welche in Berlin die Kritik für das Stück begeistert, fand man in Leipzig an dem Stück überhaupt nichts, wofür man sich hätte begeistern können. Herr Kurz hat zum zweitenmal Lehrgeld gezahlt.

Nicht anders wird's ihm mit der „Strohwitwe" gehen, nicht anders mit den berühmten Gästen, die kommen sollen, nicht anders mit der Operette, die uns in 8 Tagen im Carola-Theater überraschen soll: es ist ja so unendlich gleichgültig, was die „Theatrokratie" (das Wort ist von Nietzsche) heute noch treibt, so lange sie existiert, in den unlauteren Händen von Geschäftsspekulanten, wird ihr die Hauptsache stets ausbleiben, die heute allein noch das traurige Geschäft zu heben vermag: die künstlerische Absicht, der künstlerische Erfolg . . . .

Auf seine alten Tage wird Direktor Kurz wohl schwerlich noch seine Meinung ändern. Aber schliesslich wird hier doch nur wiederholt, was vor fast 40 Jahren schon, als Kurz gewiss noch sehr jung war, Hebbel gesagt hat. Im 12. Band seiner Schriften heisst es:

„... es ist ein ebenso wunderlicher, als gewöhnlicher und weit verbreiteter Irrtum, dass derjenige, der das deutsche Theater für schlecht erklärt, sich auch nicht mit demselben befassen dürfe. Im Gegenteil, das Theater ist zu allen Zeiten, namentlich aber in der unsrigen, ein so wichtiges Institut, dass man es mit allen Mitteln wieder zu heben suchen muss, wenn es tief gesunken ist. Man mag über die ästhetische Erziehung des Menschen denken wie man will, so viel ist gewiss, dass das Moment der Erhebung, dessen wir so nötig bedürfen, wie der Selbstvergessenheit, die der Schlaf gewährt, uns in unserer Zeit nur noch durch die Kunst kommen kann. ... Die Spitze der Kunst aber ist das Drama, und das Drama kommt erst durch das Theater zur ganzen und vollen Wirkung. Es kann daher nie gleichgültig sein, wie es beschaffen ist, denn wenn es, wie in unseren Tagen, Charakter und Würde bis auf den Grad einbüsst, dass die Bildung sich mit Ekel und Widerwillen von ihm abwenden muss, so ist eben auch der letzte Tempel zertrümmert worden, in dem man sich noch in schöner Gemeinschaft zusammenfand, um das zu verehren, was „die Welt im Innersten zusammenhält", und man hat nur noch die Wahl zwischen dem trivialen Spass, dem denn auch so viele nachrennen, und der tiefsten Einsamkeit ... und das muss ein ganz verlorner Abend sein, der Jemand noch ans Theater wendet, wenn ihn anders nicht ein Virtuos oder ein sonstiger Nebenreiz hineinlockt."

Trivialer Spass, Virtuosen und sonstige Nebenreize, — da haben wir unser ganzes Theaterelend, was seine „Welt im Innersten zusammenhält". Der liebe Herr Gott und Dr. Heine bessern's!

Udo Behr.

Bücherbesprechungen.

Julius Hart. „Geschichte der Weltlitteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker" 2 Bände gross 8° mit circa 1000 Abbildungen, gebunden Mk. 15.— J. Neumann, Neudamm. Der Verfasser hat sich bei diesem ebenso umfangreichen als bedeutenden Werke an eine hohe und grosse Aufgabe herangemacht und diese in höchst erfreulicher Weise gelöst.

Schon aus den achtziger Jahren durch seine „kritischen Waffengänge," die er in Gemeinschaft mit seinem Bruder, — dem Dichter Heinrich Hart — herausgab, und in welchen er so energisch gegen die Lindau, Lubliner, L'Arronge, H. Kruse, Spielhagen, Schack Front machte, als geistiger Miturheber und Vorkämpfer des Sturmes und Dranges des jüngsten Deutschlands bestens bekannt, zeigt er sich auch in dem vorliegenden Werke als ein durchaus kritikbefähigter Kopf. Gerne folgt man seinen Ideen und erfreut sich an den weiten Gesichtspunkten, die er von der hohen Warte der Kritik aus giebt. Besonders tritt in diesem Werke Harts Befähigung hervor, das wahre, innere künstlerische und dichterische Element in den Werken von den technischen Äusserlichkeiten, deren ja selbst das grösste Kunstwerk nicht entbehren kann, loszulösen und giebt so nicht nur eine Kritik der besprochenen Werke, sondern leitet den Leser selbst zur Kritik an, gewissermassen zu einer Weise oder Norm, wie die Kunst zu geniessen sei. Und in dieser Hinsicht kann man wohl sagen, dass Harts Litteraturgeschichte, ausser ihrem Werte als solche, auch einen hohen, pädagogischen besitzt. Gelegentlich erörtert er, zum Verständnis poetischer Bestrebungen, kurz eine allgemeine ästhetische Frage, wie er überhaupt nichts zu erwähnen ausser Acht lässt, das als Schlüssel zu einem Kunstwerke dienen konnte.

Das Werk zeichnet sich auch in seinen Äusserlichkeiten durch einen geschmackvollen Einband, gutes Papier und schönen, leicht leserlichen Druck aus, sodass man hoffen darf, dass Harts, auch durch die richtige Wahl der Illustrationen sehr anregende Litteraturgeschichte, bald einer zweiten Auflage bedürfen wird. In dieser liessen sich dann verschiedene kleine Unebenheiten ausgleichen, die sich wohl bei jedem derartigen, umfangreichen Werke einschleichen. Ich meine hiermit, dass die etwas zu kurz gekommene Periode der höchsten Blüte unserer deutschen Litteratur, (1770—1832) sowohl als auch die Besprechung der Dichter-Grössen der Gegenwart einer Erweiterung bedürften.

L. W.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Theater (Oper).

Görlitz. Jarnos vieraktige Oper „Die schwarze Kaschka" erzielte jüngst im Stadttheater guten Erfolg.

Wien. Wagners „Walküre" hat am 26. Mai ihre 100. Aufführung im Hofoperntheater erlebt. Die erste dortige Aufführung fand am 5. März 1877 statt.

— Ignaz Brülls neue komische Oper „Der Husar", Text von Viktor Leon, ist vom Theater an der Wien zur Aufführung angenommen worden.

Prag. Knapp vor Thorschluss brachte das „Deutsche Theater" noch eine absolute Neuheit: die „lyrische" Oper „Pepita Jimenez" des spanischen Komponisten Albeniz. Das Libretto behandelt die Liebesnöte eines Priesterkandidaten und einer jungen Witwe, der Titelheldin. Obzwar alles zur Katastrophe drängt, schliesst die Oper doch „befriedigend"

und die Liebe behauptet den Sieg über die Theologie. Die Komposition verrät einen feinen, musikalischen Kopf, die spanischen Rhythmen geben ihr ein charakteristisches Gepräge.

Mascagnis neue Oper „Zanetto“ machte bei ihrer Erstaufführung in **Rom** Fiasko.

Theater (Schauspiel).

Leipzig. Neues Theater. Am Montag den 28. Juni zog unser Schauspielpersonal nach Ablauf seiner üblichen 4 Wochen Ferien wohlbehalten und vollzählich bei uns wieder ein. Als Wiedereröffnungsvorstellung gingen vor nur mässig besuchtem Hause Gustav Freytags „Journalisten“ in Scene. Ich müsste lügen, wenn ich behaupten wollte, noch keine besseren Aufführungen des Freytag'schen Meisterwerkes selbst an unserer Leipziger Bühne gesehen zu haben. Unser Schauspiel-Ensemble stand an diesem Abend noch sichtlich unter dem Eindruck der vergangenen schönen Ferienzeit, während die drückende Hitze ein übriges dazu that, auf Darsteller wie Publikum lähmend und erschlaffend zu wirken. Es wurde recht matt gespielt, schwerfällig schleppte sich die Handlung dahin, wurde Scene nach Scene abgespielt. Einigermassen zu interessieren vermochten lediglich der Piepenbrink des Herrn Müller, der Schmock des Herrn Körner und Hänselers Bellmaus, recht schablonenhaft waren dagegen der Berg des Herrn Krause, der Bolz des Herrn Stephany und Herrn Taegers Oldendorff. R. W.

Personalien.

Mascagni arbeitet schon wieder an einer neuen Oper, die, wie man aus Mailand schreibt, den vorläufig noch nicht recht verständlichen Titel „Maschere Italiane“ („Italienische Masken“) führen wird. Das Werk hat drei Akte, einen Prolog und einen Epilog. Der Text ist von Illica, dem Librettisten der Puccinischen „Bohême“.

Das fünfundzwanzigjährige Dienstjubiläum des Herrn Generalmusikdirektor **Schuch** soll definitiv am 1. September mit einem festlichen Akte auf der Bühne der königl. Hofoper zu Dresden begangen werden.

Fräulein **Malten** hat dieser Tage ihren 42. Geburtstag gefeiert und wird im nächsten Jahre das 25jährige Jubiläum ihrer Künstlerlaufbahn begehen.

Fräulein **Ney**, eine Tochter des berühmten Bassisten der Pester „Nationaloper“, ist nach ihrem Gastspiel als „Margarethe“ und „Agathe“ für die königl. Oper in **Dresden** verpflichtet worden. Die junge Sängerin, welche hier noch gründlichen Studien obliegen wird, war zuletzt am „Stadttheater“ in Troppau thätig.

Fräulein **Trommsdorff**, eine junge begabte Künstlerin, ist für das „königl. Hoftheater“ in Dresden auf drei Jahre engagiert worden.

Herr Hofkapellmeister **Bernhard Stavenhagen** in Weimar teilt uns mit, dass das in den Zeitungen verbreitete Gerücht von seiner Berufung auf den Posten des Herrn Kapellmeisters Erdmannsdörffer in München auf leerer Erfindung beruhe. Beide Herren verbleiben in ihrer bisherigen Stellung.

Dem Dresdener Hoftheater hat sich der Sänger Hans Laschek aus Prag vom 1 September ab verpflichtet.

Verschiedenes.

— Bayreuther Festspiele Die Namen der Mitwirkenden bei den diesjährigen Festspielen sind folgende Im „Ring des Nibelungen“ Brünnhilde Frau Gulbranson Sieglinde Frau Sucher. Fricka Frau Brema. Erda und Waltraute Frau Schumann-Heink. Freia Frl. Weed Gutrune Frau Reuss-Belce Die Rheintöchter Frl. v. Artner, Frl. Hieser, Frau Geller Wolter. Die Nornen Frau Schumann-Heink, Frau Reuss-Belce, Frl. Plaichinger Stimme des Waldvogels Frl. Gleiss. Wotan Perron, van Rooy. Siegfried Burgstaller, Grüning. Siegmund Vogl, Grüning Loge Vogl. Alberich Friedrichs. Mime Breuer. Hunding und Hagen Greeff Fasolt Wachter. Fafner Elmblad. Gunther v Milde. Donner Bucksath. Froh Ankenbrank, Burgstaller Im Parsifal Kundry Frau Brema, Frl. von Mildenburg Parsifal van Dyck, Grüning Amfortas Perron, van Rooy Gurnemanz Grengg, Wachter. Klingsor Plank. Titurel Fenten — Die Aufführungen finden an folgenden Tagen statt Montag, 19 Juli Parsifal Mittwoch, 21 Juli, Rheingold Donnerstag, 22. Juli Die Walküre Freitag, 23. Juli Siegfried. Sonnabend, 24 Juli Götterdämmerung Dienstag, 27 Juli Parsifal Mittwoch, 28. Juli Parsifal. Freitag, 30. Juli Parsifal Montag, 2 August Rheingold. Dienstag, 3. August Die Walküre. Mittwoch, 4. August Siegfried. Donnerstag, 5. August Götterdämmerung Sonntag, 8. August Parsifal. Montag, 9. August Parsifal. Mittwoch, 11 August Parsifal Sonnabend, 14. August Rheingold. Sonntag, 15. August Die Walküre Montag, 16. August Siegfried Dienstag, 17. August: Götterdämmerung Donnerstag, 19 August Parsifal.

— Das Kölner Stadt Theater wird am 1. Sept d J das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens feiern. In den ersten drei Jahren dieser Zeitperiode befand sich das Stadt-Theater unter der Leitung des Direktors Behr, in den folgenden sechs Jahren unter der des Direktors Ernst und nun steht es bereits seit 16 Jahren unter der Direktion von Julius Hofmann, welcher noch bis 1902 dafür kontraktlich verpflichtet ist Es liegt die Absicht vor, am Jubiläumstage ein von Gustav Delpy eigens für diese Feier verfasstes Festspiel zur Aufführung zu bringen.

— Aus Bad Reinerz wird gemeldet Von Seiten der Polen ist hier für den Komponisten Friedrich Chopin unweit der Stätte, wo der Künstler sein erstes öffentliches

Konzert gab, ein Denkmal errichtet worden. Dasselbe ist zwei Meter hoch, besteht aus dunklem Syenit und zeigt ein Bronzemedaillon mit dem Bildnisse Chopins.

Die neubegründete Berliner Verlagsgesellschaft „Harmonie" beginnt demnächst ein grösseres, wertvolles Unternehmen, das die weitesten Kreise, besonders aber das musikliebende Publikum lebhaft interessieren wird. Es handelt sich um eine von Prof Dr H Reimann herauszugebende Sammlung von Lebens- und Charakterbildern aller grossen Tonmeister nebst Einführung in deren Werke. Die Sammlung erscheint in einzelnen, vornehm ausgestatteten, illustrierten Prachtbänden à Mk 3 — und haben die hervorragendsten Musikforscher ihre Mitarbeiterschaft in Aussicht gestellt, z. B. Dr. Wein Prof Zedliczka, Otto Lessmann, Prof Dr. Jadassohn Leipzig, Hoftheaterdirektor Wittmann, A. Niggli, Privatdozent, Dr. Sternfeld, La Mara, Fritz Vollbach Mainz und viele andere

— Kienzls „Evangelimann" wird demnächst in italienischer Übersetzung in den grossen italienischen Theatern zur Aufführung gelangen.

— Von der Wiener Wochenschrift „Die Zeit" ist soeben das 143. Heft erschienen Aus dem Inhalt desselben heben wir hervor Die schlechte Regierung Von K. — Aufgaben der Opposition in Ungarn. Von Pyrrhon. Der britische Genossenschaftskongress in Perth. Von Helene Simon. — Die materialistische Geschichtstheorie im Lichte der Thatsachen. Von Dr. D. Pasmanik. — Sprachenkämpfe in Flandern. Von Harald Graevell van Jostenoode. Rhapsoden Von Dr. Robert Scheu. — Aus der neuen czechischen Litteratur Von F V Krejči Eleonore Duse in Paris. Von Roberto Bracco. — Berliner Theater Von Hermann Bahr. — Die Woche. — Bücher. — Revue der Revuen. — Das Kreuz. Von Sigbjörn Obstfelder. — Abonnements auf diese Wochenschrift, vierteljährlich 3 fl. = 5 Mark, nehmen die Post, alle Buchhandlungen und die Administration Wien, IX/3, entgegen Einzelnummern à 30 kr. = 50 Pfg Probenummern gratis und franco.

In Hamburg haben Verehrer Hans von Bülows die Wohnung, die er seit 188[illegible] am Alsterglacis innegehabt, mit einer Gedenktafel versehen, das ihm zugedachte Denkmal soll im Entwurf fertig sein.

— Wir erhalten folgende Zuschrift: „Verschiedene hiesige Blätter wissen in wirklich zuvorkommender Weise ihren Lesern etwas von einer für Leipzig beabsichtigten Gründung eines „Intimen Theaters“ mitzuteilen. So dankenswert eine solche Mitteilung allein schon als neuer Beweis für das vorhandene Interesse an dem Unternehmen erscheinen mag, so bedarf doch die Fassung, in der diese Notiz natürlich ohne Wissen der Beteiligten verbreitet worden ist, einiger Korrekturen. Zunächst handelt es sich um ein zwar sorgfältig ausgearbeitetes, nach der Seite der Ausführung aber noch sehr in den Anfängen stehendes Unternehmen, bei der regen und wirklich opferwilligen Anteilnahme, die dasselbe bei einer Anzahl hiesiger Kunstfreunde bereits gefunden hat, lässt sich allerdings an der rechtzeitigen Verwirklichung des Projekts nicht mehr zweifeln. Auf ein derartiges Interesse wäre zweitens aber wohl in Leipzig wohl kaum zu rechnen, wenn hier — wie die Notiz irrtümlich meint — nichts weiter versucht werden sollte, als ein Abklatsch der „Freien Bühne“ oder gar eines Pariser „théâtre intime“. Vielmehr handelt es sich bei diesem Projekt um eine bisher noch nirgends versuchte grundlegende Reform des scenischen Theaters, als heute unumgängliche Vorbedingung aller echten, also künstlerischen, also intimen Bühnenwirkung. Nicht Berlin und nicht Paris sollen nachgeäfft werden, sondern Leipzig, das — wie R. Genée einmal sagte — als Wiege des neueren Theaters anzusehen ist, soll auch diesmal wieder versuchen, ob es nicht die Wiege des neuesten Theaters zu werden vermag. Schliesslich liegt die Ausführung des Projekts nicht in den Händen von Herrn Waldemar und Frau Riechers, sondern Herr Henze, der von der letzten Saison der Litterarischen Gesellschaft auch in Leipzig bekannte Darsteller, hat sich mit Herrn Waldemar vereinigt, um das angedeutete Projekt technisch und künstlerisch auszuarbeiten und auch, sofern auch weitere Kreise ihm die durchaus notwendige Anteilnahme nicht versagen, wirklich zum Herbst auszuführen. Frau Riechers hingegen hat sich, wie ja allgemein bekannt ist, nach einem erfolgreichen Gastspiel vom Herbst ab dem Verbande des Breslauer Stadttheaters verpflichtet, was natürlich nicht ausschliesst, dass man die geschätzte Künstlerin wohl auch in Leipzig öfter wird sehen können.“

— Ferdinand Möhring, der bewährte Männerchor-Komponist, wird am 29. August dieses Jahres in seiner Heimatstadt Alt-Ruppin in der Mark ein würdiges Denkmal erhalten. Wie es so oft geht, hatten die Landsleute Möhrings es sich nicht einfallen lassen, ihrem verblichenen Meister ein sichtbares Zeichen der Verehrung zu weihen; dazu musste erst einer vom Rhein her kommen, und das war der bekannte Volkskomponist Wilhelm Meyer. Mit unermüdlicher Liebe hat er seit Jahren für das Denkmal gearbeitet und gesammelt, sodass es nun enthüllt werden konnte. Das Bildwerk ist von dem jungen Berliner Künstler Ferdinand Ackermann gefertigt. Der in Gesangvereinskreisen überaus beliebte Name Ferdinand Möhrings wird am Enthüllungstage zahlreiche Sänger und Gesangvereine nach der reizend gelegenen kleinen Markstadt locken. — Für den Massenchorgesang am Denkmal sind folgende vier Männerchöre ausgewählt worden: „Am Ort, wo meine Wiege stand“ und „Deutsches Gebet“ von Möhring; „Des Müden Abendlied“ und „Am Grabe eines Sängers“ von Meyer. Die Noten sind von der „Geschäftsstelle des Möhring-Bundes in Neu-Ruppin“ bei Angabe der erforderlichen Stimmenzahl zu bedeutend ermässigten Preisen zu beziehen. Ebendorthin oder auch an Herrn Komponisten Wilhelm Meyer in Alt-Ruppin sind Anmeldungen zur Beteiligung zu richten, von Vereinen, wenn möglich, mit Angabe der zu erwartenden Sängerzahl und mit dem Vermerk, ob sie mit Fahne bezw. Banner kommen. Festbeitrag für die Person 50 Pfg., wofür alle Veranstaltungen des Festausschusses frei stehen, und auch die in dem Musikverlage von Karl Michaelis in Neu-Ruppin erscheinende Festschrift frei verabfolgt wird.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Bayreuther Festspielausgabe

BAYREUTH, 17. JULI.

HEFT I.

der Zeitschrift für

Musik
und
Litteratur

Die Redenden Künste

I. JAHRG. 1896/97.

EFT 43.

reis des Heftes 50 Pf.

Abonnementspreis auf die 7 Hefte der Bayreuther ...stspielausgabe M. 2,—.

Abonnementspreis auf den laufenden Jahrg. M. 6,—.

Inhaltsverzeichnis.

...NSTANTIN WILDS VERLAG

...ZIG und ...EN-BADEN.

Leipzig, den 17. Juli.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Carlos Droste in Bayreuth. (Bureau der „Bayreuther Abendzeitung“.)
Sprechstunde der Redaktion von ½12—½1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2.—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 43.

Inhalts-Verzeichnis.

☞ Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Betrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll
Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste“

Musikalischer Teil.

Richard Wagner als Musikästhetiker.

Von Dr. Rudolf Louis.

Es ist einem jeden Kenner der Wagnerlitteratur wohl schon aufgefallen, dass gerade diejenige Seite der so universalen Gestalt des Bayreuther Meisters, welche vom grossen Publikum bis jetzt einzig einigermassen ernsthafter beachtet wurde, nämlich der Musiker in R. Wagner und die Musik als Bestandteil des Wagnerschen Kunstwerks, von den Kommentatoren immer am stiefmütterlichsten behandelt wurde, so dass wir z. B. musikalische Analysen der Wagnerschen Partituren, welche höhere Zwecke als die praktisch brauchbarer „Leitfäden“ verfolgen, eigentlich gar nicht besitzen, ganz zu schweigen von einer wissenschaftliche Ansprüche auch nur halbwegs befriedigenden monographischen Behandlung der Frage nach Bedeutung und Wesen R. Wagners als Musikers. Es mag dahingestellt bleiben, worin die Ursache dieser auf alle Fälle frappanten Erscheinung zu suchen ist, ob in dem Umstande, dass die Musiker von Fach unter den Wagnerianern von jeher „das bessere Teil“ praktischer Ausübung ihrer Kunst der theoretischen Erörterung vorgezogen hatten, während die eigentlichen „Musiktheoretiker“ immer einer beneidenswerten Immunität dem Wagner-Bacillus gegenüber sich erfreuten und es auch heute noch im besten Fall kaum über einen von jeder enthusiastischen Verunreinigung sich rein haltenden vorurteilslosen und kühl objektiven „Semi-Wagnerianismus“ hinausgebracht haben, wenn sie es nicht überhaupt vorziehen, zu dem Lieblingsstandpunkt aller intellektuell indolenten und moralisch lampenhaften Molluskennaturen, dem der absolut indifferenten Neutralität sich zu bekennen, — oder ob man vielleicht deswegen zunächst darauf verzichtet hat, das musikalische Kunstwerk R. Wagners zum Gegenstand exegetischer Behandlung zu machen, weil der Musiker Wagner unleugbar am allerwenigsten jenen fast notwendigen Missverständnissen ausgesetzt war, welche die Erkenntnis und Würdigung des Dichters und Denkers so lange Zeit mit Erfolg zu verhindern imstande waren; schliesslich folgte man ja darin eigentlich auch nur dem Beispiel des grossen Meisters selbst, der gerade sein musikalisches Schaffen am allerseltensten, jedenfalls am wenigsten eingehend und detaillierend, mit seinen eigenen Erläuterungen beleuchtet hat; wozu endlich noch die Schwierigkeit kommt, über Musik sachlich zu reden, ohne sich entweder im unfruchtbaren Herumkauen am rein technischen und handwerksmässigen Aussenwerk zwecklos abzumühen oder in ein aller Realität bares Wolkenkukuksheim sich zu verlieren, zwischen der Charybdis phantastischer

Schönrednerei und der Scylla trockener Analyse die „rechte“ Mitte zu finden, welche auch in diesem Falle mit dem gewöhnlichen juste milieu nichts weniger als identisch ist.

Wie dem auch sei, die Thatsache ist unleugbar, und diese Vernachlässigung des Musikers R. Wagner durch die kommentierende und erläuternde Litteratur geht so weit, dass sie sogar bis auf den Theoretiker Wagner sich erstreckt, ich meine, dass, während die Kunsttheorien Wagners im allgemeinen von der Zeit ihrer ersten Veröffentlichung an unausgesetzt diskutiert, erklärt, bekämpft und verteidigt wurden, gerade seine Ansichten über das Wesen der Kunst, als deren Vertreter er doch nun einmal allgemein, wenn auch nicht ganz mit Recht, gilt, auffallend vernachlässigt worden sind. Man missverstehe mich nicht! Alles auf die Erscheinung der Musik, ihre Verbindung mit den Schwesterkünsten im Gesamtkunstwerk, ihr Verhältnis zu Poesie und Sprache Bezügliche, mit einem Worte das ganze Gebiet der Phänomenologie der Tonkunst innerhalb der Wagnerschen Kunsttheorie ist längst Gemeingut der kritischen Diskussion. Was weniger beachtet, zum mindesten noch niemals eingehend und zusammenhängend dargestellt wurde, das ist des Meisters Anschauung vom Wesen der Musik, seine Metaphysik der Tonkunst, also der Kern und Grundstock seiner wie jeder Musikästhetik.

Von den offiziellen Vertretern der ästhetischen Wissenschaft war ja eine Würdigung der Verdienste eines Nicht-Zunftgenossen von vornherein nicht zu erwarten, und sind auch die Zeiten vorbei, in denen ein Max Schasler die Stirn haben konnte, Wagners Beethoven-Schrift mit dem Stigma „viel Selbstgenügsamkeit und noch mehr Mangel an philosophischer Vorbildung“ (Kritische Geschichte der Ästhetik S. 1118) vornehm von oben herab abzuthun, ohne auch nur den Versuch zu machen, dem Künstler, der doch als solcher das volle Recht hat zu verlangen, dass man seine theoretischen Äusserungen ernst nehme, auch wenn sie nicht durchweg den formalen Forderungen schulmässiger Systematik genügen, gerecht zu werden, — begegnet einem schon immer häufiger eine anerkennende Erwähnung des Namens unseres Meisters in der wissenschaftlichen Fachlitteratur, und zwar gerade am häufigsten bei den Vertretern der „exakten“ Richtung (man sehe z. B. Meumann, Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. S. 54), so kann man sich doch davon, dass eine ihrer Bedeutung entsprechende Beachtung der Wagnerschen Musikästhetik noch keineswegs zu finden ist, allein schon daraus überzeugen, dass es an einer monographischen Darstellung dieser Seite der Wagnerschen Lebensarbeit bis heute noch fehlt. Und gerade weil alles, was die neuere Musikästhetik Beachtenswertes geleistet hat, nicht allein vom Wagnerschen Kunstschaffen angeregt, sondern auch mehr oder minder von seinen theoretischen Ansichten direkt oder indirekt beeinflusst ist, dürfte es keine ganz unnütze Arbeit sein, soweit dies im Rahmen einer Zeitschrift angängig ist, den Versuch zu machen zur Skizzierung eines vollständigen und abgerundeten Bildes der Wagnerschen Musikästhetik.

* * *

Wie Goethe einmal von sich sagte, dass alle seine Gedichte „Gelegenheitsgedichte“ seien, so konnte man von Wagner sagen, dass er eigentlich nur „Gelegenheitsschriften“ verfasst habe. Wenn man die lange Reihe seiner theoretischen Mitteilungen durchgeht, wird man finden, dass sie alle auf eine mehr oder minder gelegentliche Veranlassung hin entstanden sind, mit einer, allerdings grossen und gewichtigen Ausnahme, welche gebildet wird von den grundlegenden und umfassenden schriftstellerischen Werken, welche der Meister nach der 1848er Katastrophe in unmittelbarer Aufeinanderfolge veröffentlichte. Er bezeichnete später selbst den Zustand, indem er zu jener Zeit befangen war, als einen „abnormen“, „wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann“ (Zukunftsmusik. Ges. Schr. und D. 2. Ausgabe Band VII S. 88). Er war an einen Punkt in seiner Entwickelung gekommen, wo er sich gezwungen sah, „auf der Bahn des mehr oder minder unbewussten künstlerischen Produzierens“ inne zu halten, weil diese Bahn ihn in eine Sackgasse zu führen drohte. Wagner hatte von Jugend auf dem einen Ideale nachgestrebt, das vollkommenste Drama, dasjenige, welches sich dem ganzen ungeteilten Menschen zu umfassendestem und inten-

sivestem Erleben mitteilt, zu verwirklichen, er hatte diese Verwirklichung gesucht innerhalb des Rahmens einer historischen Kunstform, der „Oper" und bald die Unmöglichkeit, auf diesem Wege zum Ziel zu gelangen, erfahren. „In andauernder Reflexion" sich diese seine „problematische Lage" durch Erforschung ihrer Gründe zum Bewusstsein zu bringen" (VII, 98), ist der Zweck jener grösseren theoretischen Untersuchungen.

Es ist für die Beurteilung und Würdigung der in diesen grundlegenden Kunstschriften enthaltenen musikästhetischen Anschauungen von Wichtigkeit, den sozusagen rein „subjektiven" Charakter dieser Arbeiten niemals aus dem Auge zu verlieren. Ich meine den Umstand, dass der Meister in und mit ihnen nichts weiter wollte als sich über sich selbst klar werden, dass er dabei die ganze musikgeschichtliche Entwicklung im Lichte seiner eigenen Persönlichkeit und seiner besonderen Begabung erblickt, dass er, indem er keinerlei philosophische, auf reine Erkenntnis ausgehende, sondern zunächst sozusagen rein persönliche Zwecke verfolgt, mit vollem Bewusstsein einseitig nicht nur ist, sondern auch es zu sein das unbestreitbarste Recht hat. Dass „Oper und Drama" im Grunde genommen nichts ist als eine geniale Oratio pro domo, ist oft bemerkt worden und zwar mit Recht; unrecht war es nur, dem Meister daraus einen Vorwurf machen zu wollen; worin die eigentliche Bedeutung dieser Seite seiner theoretischen Bethätigung liegt, ihrer Subjektivität. Es giebt eine ästhetische Schrift aus der sogenannten „klassischen" Periode unserer Dichtkunst, welche, abgesehen davon, dass sie auf die Ausbildung von Wagners künstlerischen Anschauungen einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausgeübt hat, in der Geistesentwickelung ihres Verfassers eine ganz analoge Stellung einnimmt wie „Oper und Drama" in der des Bayreuther Meisters, ich meine Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", in welcher dieser in ganz ähnlicher Weise wie Wagner über die Eigenart seines künstlerischen Charakters sich klar zu werden und ihre Berechtigung der seines grossen Weimarer Freundes gegenüber nachzuweisen suchte. — Es ergiebt sich daraus, dass unser Meister in jenen Schriften, die er ohne eine äussere Gelegenheitsursache aus innerster Notwendigkeit heraus verfasste zu einer Zeit, wo sich sein Genius in keiner andern Sprache als der des abstrakt vernünftigen Raisonnements verständlich machen konnte, in denen er also durchaus und ausgesprochener Weise Theoretiker ist, doch zu der Musikästhetik als Wissenschaft in einem ganz anderen Verhältnisse steht, als man dies vom reinen Theoretiker, vom Philosophen mit Recht verlangt. Nicht die Musik ist sein Gegenstand, nicht die Frage nach ihrem Wesen und Grundcharakter das Problem, dem er um seiner selbst willen, aus rein philosophischem Interesse nachgeht, nein, das eigentliche Thema jener grossen theoretischen Arbeiten ist immer nur er selbst oder genauer gesagt die „problematische Lage", in der er sich befand und die darin bestand, dass er mit dem ausgesprochenen Willen, das ideale Drama zu verwirklichen, mit dem unerschütterlichen Glauben, dass die Verwirklichung dieses Dramas nur durch die Vereinigung der Wirkungen der Dicht- und Tonkunst zu einem Gesamteindrucke zu erreichen sei, und ausgestattet mit der glänzenden Doppelbegabung des genialen Wort- und Tondichters, dass er trotz alledem sich ausserstande sah, sein Ziel auf dem bisher verfolgten Wege, nämlich als „Opernkomponist", zu erreichen. Dies sind also die drei Voraussetzungen, unter welchen Wagners ganzes Theoretisieren in jenen Schriften stattfindet: sein besonderer Kunstwille, sein besonderer künstlerischer Glaube und seine besondere künstlerische Begabung. Gegenstand seiner Untersuchung, thema probandum ist dabei immer die besondere Lage, in der er sich befindet und die ihm die Verfolgung seines Weges unmöglich macht. Wenn er nun dabei im Verlaufe seiner Untersuchung dazu kommt, auch die Frage nach dem Wesen der Musik aufzuwerfen, so darf man nie vergessen, dass dies erstlich nur gelegentlich geschieht, und zweitens im Verfolg einer ganz anderen Absicht, bei der Lösung eines zunächst rein subjektiven Problems, mit andern Worten, dass Wagner in jenen grösseren theoretischen Arbeiten nichts weniger ist oder gar sein will als Musikästhetiker, d. h. ein Philosoph, der sich aus rein theoretischem Interesse die Aufgabe setzt, die Frage nach dem Wesen der Musik in möglichst umfassender und allgemeingiltiger Weise zu beantworten, dass der Meister vielmehr, so oft ihm die Frage nach dem Wesen der Tonkunst im Verlaufe dieser Untersuchungen begegnet, dabei die stillschweigende dreifache Voraussetzung

macht, die ich oben anführte, dass er alles, An-sich wie geschichtlichen Entwickelungsgang der Musik, betrachtet sozusagen sub specie suae ipsius individualitatis, im Lichte seiner Lage, seiner Absichten und seines Talentes. —

Im Gegensatz zu dieser gewissermassen nur indirekten Art von Musikästhetik, sozusagen der Musikästhetik als Mittel zum Zweck, wie wir sie in den theoretischen Schriften der fünfziger Jahre finden, hat der Meister mit einer seiner späteren Gelegenheitsarbeiten den ausgesprochenen Zweck verfolgt, „einen Beitrag zur Philosophie der Musik zu liefern" (IX, 61), wie er es im Vorwort zu der zur hundertsten Wiederkehr des Geburtstages Beethovens verfassten Festschrift selbst ausspricht. Einen „Beitrag" zur Philosophie der Musik, — nämlich insofern die Frage nach dem Wesen der Beethovenschen Kunst mit der nach dem Wesen der Tonkunst überhaupt zusammenfällt, giebt Wagner eine Ästhetik der Musik, indem er die eigenthümliche Natur der Kunst des Genius zu deuten sucht, den er als den „wahren Inbegriff des Musikers" erkannt hat (IX, 79). Also nicht mehr die eigene künstlerische Individualität ist hier Gegenstand und Voraussetzung der Untersuchung, sondern eine fremde, und zwar diejenige, welche der Meister Zeit seines Lebens mit der glühenden Leidenschaftlichkeit seines liebeschmachtenden Herzens verehrt und angebetet hatte, in der er die Incarnation des Genius der Musik erblickte. Immerhin ist auch in diesem Falle das Philosophieren Wagners nicht voraussetzungslos, mag immerhin Beethoven als der Fleisch gewordene musikalische Logos, als das restlos Erscheinung gewordene An-sich der Tonkunst gelten, ohne Individuation ist kein In-die-Erscheinung-Treten denkbar, und wenn auch der Geist der Musik ganz und ungeteilt aus Beethoven zu uns spricht, immerhin musste dieser Geist erst eine individuelle Besonderung eingehen, um überhaupt erscheinen zu können, und es ist klar, dass ein Versuch, das Wesen der Musik zu erklären, notwendigerweise bis zu einem gewissen Grade einseitig ausfallen, wenigstens die verschiedenen Seiten des Problems in individuell gefärbter Beleuchtung erscheinen lassen muss, wenn er sich darauf beschränkt, die Erkenntnis des Wesens der Musik aus einer einzelnen, wenn auch noch so bedeutenden und universalen, musikalischen Erscheinung zu abstrahieren. Somit wird es uns nicht verwundern, dass uns die in Wagners „Beethoven" enthaltene Musikästhetik bei aller unbestreitbaren genialen Tiefe und Hellsichtigkeit im Erfassen des eigentlichen Kerns der Frage ergänzungsbedürftig vorkommen muss. Zum Glück hat der Meister eine solche wünschenwerte Ergänzung seines „Beethoven" selbst geliefert, und zwar in dem (früher abgefassten) Briefe „Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen". Wie dort Beethoven ist hier sein genialer Freund, den er einmal gelegentlich den „grössten aller Musiker"* nennt, das Specialproblem, durch das er das allgemeine musikästhetische Problem erblickt. Das Schaffen beider Meister, Beethovens wie Liszts, enthüllt das Wesen der Tonkunst mit unverkennbarer Deutlichkeit dem Blicke, der es vermag, in die Eigenthümlichkeit dieses Schaffens einzudringen; doch verrückt sich das Problem, verschiebt sich die Beleuchtung seiner einzelnen Seiten, je nachdem wir an der Hand der Kunst Beethovens oder der Liszts der Lösung der Frage nach Wesen und eigentümlichem Grundcharakter der Musik nachgehen. Deshalb ergänzen sich diese beiden Schriften Wagners, die von allen seinen musikästhetischen Auslassungen das Bedeutendste sind.

*) Zusammengehalten mit jenem obigen Ausspruche über Beethoven als den „Inbegriff des wahren Musikers" erscheint hier etwas — worüber der philiströse common sense niemals hinwegzukommen vermag, ein Widerspruch, und besagter „gesunder" Menschenverstand wird sich einen solchen Widerspruch immer nur so erklären können, dass er einen der beiden Aussprüche — am liebsten aber beide — als Hyperbel auffasst. Dem ist indessen nicht so. Von aussen angesehen erscheint nämlich das Genie als Individuum der Gattung „Künstler", die zahllose Exemplare enthält; enthüllt sich uns dagegen das Innerste des Genies, so erkennen wir in ihm ein schlechthin absolutes, vollendetes Individuum, ein solches, bei dem Individual- und Gattungsbegriff zusammenfallen, ein Wesen, das einziges Exemplar seiner Species ist, das also auch immer als das denkbar vollendetste uns vorkommt, solange der lebendige Eindruck, den es auf uns macht, vorhält, mit anderen Worten: jedes echte Genie ist das grösste, das jemals existiert hat, im Momente seiner „Wirklichkeit", d. h. solange es von unserer Seele Besitz ergriffen hat, weil es eben seiner Natur nach ein Einziges und Ausschliessliches ist. Daher das Bornierte und zugleich Ungerechte aller Parallelen dem Genie gegenüber.

Eines dagegen, was allen theoretischen Auslassungen des Meisters gemeinsam ist, darf nie vergessen werden, wenn man die Bedeutung Wagners als Ästhetiker richtig kennen und würdigen lernen will: es ist ein Künstler, der als solcher über seine Kunst sich vernehmen lässt. Wie darin die Bedeutung dieser Verlautbarungen liegt, dass wir durch sie in das einen Einblick von innen gewinnen, wozu wir bisher nur den Zugang von aussen hatten, indem der Künstler selbst sein unbewusstes Wissen vom Wesen seiner Kunst sich zum Bewusstsein zu bringen sucht, so ist es andererseits durchaus verkehrt, an solche Äusserungen eines Künstlers denselben Massstab zu legen, wie an Erzeugnisse der rein philosophischen Spekulation, von ihnen, was die begriffliche Einkleidung und logische Darstellung anbelangt, dieselbe systematische Geschlossenheit und gegen jede kritische und skeptische Chicane gefeite Stichhaltigkeit zu verlangen, die man vom Philosophen von Fach mit Recht fordert. Ja, ich gehe so weit, zu behaupten, dass es für den Wert ästhetischer Bekenntnisse eines Künstlers ganz gleichgültig ist, ob die philosophischen Voraussetzungen, von denen er ausgeht, haltbar sind oder nicht. Die Hauptsache ist, dass der Kern seiner Mitteilung, etwas Wirkliches, Konkretes, ein Erlebnis ist. Für ihn ist die metaphysische Grundlage, auf der er fusst, nicht mehr als etwa unseren grossen deutschen Mystikern die biblische Vorstellungswelt und christliche Dogmatik: das Mittel, ein Unsagbares sagbar, ein unmittelbares Gefühlwissen zum abstrakten Vernunftwissen zu machen, Terminologie, Schale, Hülle. Und für den Nachteil, dass diese philosophische Form nur zu oft ihren Zweck verfehlt, statt die eigentliche Meinung des Künstlers zu verdeutlichen, sie verhüllt, sie Missverständnissen und Missdeutungen aussetzt, entschädigt vollauf der entsprechende Vorteil, dass eine so aus rein intuitiver Quelle geflossene Wahrheit in ihrem Innersten unberührt bleibt von allen auf ihre begriffliche Form gerichteten Angriffen. Ob die Schopenhauersche Metaphysik der Musik ganz oder teilweise unhaltbar, ob desselben Denkers Hypothese vom „Traumorgan" nichts weiter als eine geniale Phantasterei ist, das berührt die Wagnersche Musikästhetik nur ganz äusserlich, obgleich diese beiden Lehren das Grundgerüst bilden für den philosophischen Aufbau seines „Beethoven". Die Bedeutung der Wagnerschen Lehre ruht im Materialen, nicht im Formalen, im Inhalt, nicht in der Einkleidung, in dem Umstand, dass wir versichert sein können, dass der ästhetisierende Künstler den Gegenstand seines Philosophierens, die Kunst, auch wirklich kennt und zwar nicht bloss von aussen, sondern auch von innen, nicht nur als Objekt, sondern als eigenstes Erlebnis, nicht allein als „Erscheinung", sondern als „Ding an sich", mit einem Worte, dass er weiss, wovon er redet, was beim Philosophen von Fach nicht immer der Fall sein soll.

Indem ich nun daran gehe, die Anschauungen R. Wagners über das Wesen der Tonkunst zusammenhängend darzustellen, wähle ich zu diesem Zwecke die „systematische", nicht die „genetische" Form, indem ich die an mancherlei Orten zerstreuten Bemerkungen und Ausführungen des Meisters über unseren Gegenstand als Teile eines Ganzen auf- und zusammenfasse mit dem ausgesprochenen Bestreben, Eines sich durch das Andere ergänzen zu lassen. Dass ich damit dem historisch-genetischen Entwickelungsprincip nicht zuwiderhandle, d. h. dass die zu verschiedenen Zeiten erfolgten musikästhetischen Anschauungen des Meisters in der That nichts weiter sind als in verschiedener Art und Form unternommene Versuche, eine Meinung auszudrücken, die im wesentlichen — und darauf kommt es uns ja allein an — das ganze reiche und lange Künstlerleben hindurch sich gleich und konstant geblieben ist, nicht aber etwa verschiedene Anschauungsstufen repräsentieren, die sich einander abgelöst, sich successive die eine aus der anderen entwickelt haben, — dafür mögen als Beweis die wenigen einleitenden Bemerkungen dienen, welche den gelegentlichen musikästhetischen Äusserungen des Meisters aus der ersten, vor der 1848er Katastrophe gelegenen, Periode seines Lebens gewidmet sein sollen. Sie werden zeigen, dass Wagner zu jener Zeit seine späteren musikästhetischen Anschauungen hier nicht etwa bloss „vorgeahnt", sondern thatsächlich schon gehabt hat, so sehr, dass einzelne Stellen aus seinen während der ersten Pariser Zeit verfassten Aufsätzen fast wörtlich übereinstimmen mit Worten Schopenhauers, den Wagner damals nicht einmal dem Namen nach kannte und dessen Metaphysik der Musik er später enthusiastisch zur Grundlage der seinigen gemacht hat. Die ausgeführte Musik

ästhetik Wagners, soweit von einer solchen die Rede sein kann, finden wir dagegen in jenen oben charakterisierten zwei Kategorien von Schriften, deren erste hauptsächlich „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama", die zweite „Beethoven" und „Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen" enthält. Diese werden uns in erster Linie den Stoff zu unserer Darstellung zu liefern haben, wenn auch hin und wieder in anderen Schriften des Meisters Zerstreutes zur Ergänzung wird herangezogen werden müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Richard Wagner als Klassiker.

Von Heinrich Bulthaupt

Wann wird ein Werk, wann wird ein Meister „klassisch"? Das heisst, wann erlangen sie in der allgemeinen Schätzung den Charakter des Nachahmenswerten oder gar des Mustergültigen, von dessen Normen abzuweichen so viel wie ein Herabsinken von der Höhe der Kunst bedeutet? Wann werden sie für die künstlerische Welt zum Gesetz, auf das man sich um so lieber und nachdrücklicher beruft, je mehr man an dem Thun der Mitlebenden und -Schaffenden zu tadeln findet? zu einem Gesetz, das der Schauer der Heiligkeit umlagert und von dessen offenkundigen Mängeln sogar man noch mit Ehrfurcht spricht?

Ich blätterte kürzlich einmal wieder in dem Goethe-Zelterschen Briefwechsel und stiess darin auf allerlei Aussprüche, die sich von unserem heutigen Standpunkte wie die ärgsten Ketzereien ausnehmen. Da spricht Goethes Freund, der Berliner Musikdirektor, von Karl Maria von Weber wie von einem armen Schächer, der auf ein kleines Talentchen eine heillose Mühe verwandt, „die der ganze Bettel nicht verdient". Den „Freischütz" kann er „nicht ausstehn", und der „Euryanthe" wird neben einigen „guten Stellen" „wie allen Weberschen Kompositionen viel Gesuchtes, Gepritzeltes, aus feinen Häppchen Zusammengesetztes, Schwieriges, Fremdes" nachgesagt. Als Sophie Schröder in Berlin als „Medea" und „Sappho" gastiert, ergreift sie ihn zu Zeiten so, dass ihn „die Dichter der Stücke retten und zu sich selber bringen mussten, welches denn auch vollkommen gelungen ist", was nichts anderes heissen soll als: die miserablen Stücke zerstörten die Illusion der schauspielerischen Leistung. Denn einige Jahre später sagt Zelter noch deutlicher, die „sehr brave Madame Birchpfeiffer" habe ihn in die „Medea" gelockt, was ihr aber nicht zum zweitenmal gelingen solle. „Wer am schlechtesten davon kam, das waren die paar Dutzend Zuschauer, die wie ich das klatrige tragische Ende abgewartet haben." Und das von einem Dichter wie Grillparzer, von dem freilich auch Goethe in dem Briefwechsel nicht mehr zu sagen weiss, als dass man „ihm ein angeborenes poetisches Talent wohl zuschreiben dürfe". Und dabei war doch Zelter kein Boeotier, sondern ein Mann von Geschmack und Einsicht, der das Recht hatte, mitzusprechen.

Eben darum aber, weil es grosse oder doch hervorragende Menschen sind, die so über einen Grossen urteilen, wird das Eingeständnis nur noch beschämender, dass Zeit und Gewöhnung über ein Kunstwerk erst die verklärende Patina ziehen müssen und dass sie es recht eigentlich sind, die das Ehrendiplom der „Klassicität" verleihen. Oft mit wie geringem Recht! Habe ich doch sogar einmal von dem faden alten Schwankdichter Angely als von einem Klassiker der Posse reden hören, und haben doch jüngst sehr gelehrte Litteraturkenner, bei denen man auch ein gutes Urteil voraussetzen sollte, den ordinären Humor Nestroys für so preisenswert gehalten, dass sie eine neue Ausgabe seiner Werke mit den kräftigsten Worten ankündigten, als handelte es sich um die Aufrichtung einer ehernen Schlange unter einem kunst- und geistverlassenen kraftlosen Geschlecht. Und wie manches schöne Kunstgebild würde anderseits unter den allerersten glänzen, wenn der Schwall der Zeit es nicht verschlungen hätte, wenn man es länger betrachten, sich liebevoller mit ihm hätte beschäftigen können, so lange, bis die Ge-

wohnheit es zu unserm Eigentum gemacht, das wir uns aus unserm Leben nicht wegzudenken vermögen! Denn nichts ist trügerischer und von der Erfahrung schnöder widerlegt als die Hoffnung, dass das Gute, wie der Philister sagt, endlich doch durchdringen müsse.

Wie Zelter in den zwanziger Jahren mit Grillparzer, der Musiker mit dem Poeten, so verfuhr einige Jahrzehnte später Grillparzer mit Richard Wagner, also der Poet mit dem Musiker. Es ist, als hätte er sich an der Musik, deren zünftiger Meister ihm damals so übel mitgespielt, rächen wollen, und er hat es gründlich gethan. Wie schal, wie witzlos will uns jetzt dünken, was der unsterbliche Dichter der „Hero" und „Medea" in der Blüte seines Zornes über die Tannhäuser-Ouverture niederschrieb. Dass es sich dabei ja um kein Vergnügen für das Ohr, sondern nur um deren Sinn und tiefere Bedeutung handle! Dass ein Kunstkenner darin den russisch-türkischen Krieg, ein anderer einen Eisstoss, ein dritter und vierter die Erschaffung und den Untergang der Welt dargestellt gefunden habe, und was des Hohnes mehr ist. Es war die Zeit, in der das Geschwätz von dem absoluten Melodienmangel der Wagnerschen Musik an der Tagesordnung war, und das geschah zudem in Wien, wo neben dem grossen Tragiker Grillparzer ein um vieles kleinerer Lustspieldichter lebte, Bauernfeld, der sogar in Nicolais liebenswürdigen und fast ganz auf den Tanzrhythmus gestellten „Lustigen Weibern" keine Melodie zu entdecken vermochte!

Nun, Gott sei Dank, die Zeiten wären vorbei! Nicht mit seinen unvergleichlich scharfen und tiefen Darlegungen über das Wesen des Melos, sondern mit der siegreichen Kraft seiner künstlerischen Thaten hat Wagner uns gelehrt, mit andern Ohren zu hören als Grillparzer und Bauernfeld. Jetzt wird kein Musiker oder ein halbwegs musikalisch empfindender Mensch mehr geboren, der in einem Werke wie dem „Tannhäuser" eine völlige Abwesenheit von Zusammenhang und Form konstatieren könnte, wie der Engländer John Hullah, oder der sie mit Moritz Hauptmann „grässlich, unbegreiflich, lang und langweilig" fände. Aber es ist doch einmal geschehen, und nicht von den schlechtesten Männern, und man erschrickt vor dem Gedanken, die Weisen unserer Zeit könnten einem kommenden Genius ein Gleiches thun. Und doch ist es möglich, und von den Wenigen abgesehen, die Richard Wagner sofort in seiner ganzen Grösse erfassten und ihm in allem beifielen, was er seit dem „Holländer" schuf, hat fast alle, die da leben, Zeit und Gewöhnung erst für das Verständnis seiner Kunst reifen müssen. Heutzutage scheint es uns unfassbar, dass der feste, übersichtliche, ja strenge Bau jener herrlichen Ouverture nicht allen sofort in die Augen leuchtete. Was war denn in ihrer Form so schlechthin neu und unerhört? Der langsame Satz, der dem schnellen vorangeht — kannte man ihn nicht schon von altersher? Findet man ihn nicht bei Gluck, bei Mozart, bei Beethoven? Sind die Ouverturen zum „Freischütz" und „Oberon" anders konstruiert? Tritt nicht in der Don Juan-Ouverture das Thema des ersten Satzes zu dem des zweiten in ganz den nämlichen Gegensatz wie das Motiv des Pilgerchores zu der dämonischen Gaukelei des Venusberges? Findet sich die Dominantbewegung, die Wiederholung des Hauptthemas und des „Gesangmotivs" nicht im „Tannhäuser" genau so wie in dem klassischsten Instrumentalsatz? Und ist aus den „Regeln" irgend etwas gegen die Wiederkehr des Pilgermotives hinzuleiten, das den verführerischen Zauber zernichtet und der Welt das Heil bringt und verkündet? Wurde diese Form nicht vielmehr von allen Opernkomponisten klassischer Observanz seither begierig aufgegriffen und nachgeahmt? Und wenn nun Wagner auch, von einem jeden seiner Stoffe auf eigene Art inspiriert, die Gestalt der Tannhäuser-Ouverture in seinen späteren Werken nicht wiederholt hat, so feiert doch auch im Lohengrin-Vorspiel die reine Lust an der Wohlgestalt der Form (von allem andern abgesehen), im Meistersinger-Vorspiel die souveräne Herrschaft über alle kontrapunktischen Künste und Gefahren ein schwelgerisches Freudenfest. Wohl siegt in der Einleitung des „Tristan" und mehr noch in der allzu mosaikartigen des „Parsifal" der mächtige seelische Gehalt über die Form, und in den „Nibelungen" fehlt es an derlei zusammenfassenden, kontemplativen Introduktionen bekanntlich ganz. Aber sind die Wege, die Wagner damit eingeschlagen, abgesehen davon, dass sie nicht neu waren, weniger kühn, als die Praxis unserer grossen Alten, die eine Ouverture, anstatt sie zu einem formvollen Abschluss zu bringen, gerades-

wegs in die erste Scene der Oper einmünden liessen, wie es Gluck in den beiden „Iphigenien", wie es Mozart in der „Entführung aus dem Serail" und dem ‚Don Juan" gethan? Was ist das anders als ein Sieg des dramatischen Gedankens über die absolute Herrschaft der musikalischen Form, als ein Symptom des Entwickelungsprozesses also, den das Musikdrama seit Glucks Tagen durchgemacht und den Richard Wagner in sich selbst neu begonnen und für sich und die Welt bis zu seinen letzten Konsequenzen ausgekämpft hat?

Wem daran liegt, das Evangelium Wagners zu verkünden und um den grossen Mann auch die Laien in Liebe und Verehrung zu scharen, der sollte nicht müde werden, auf alles das hinzuweisen, was ihn an seine Vorgänger knüpft und was er von diesen aufgenommen und genützt hat. Es lag ja nahe, dass seine ersten Jünger vor allem seinen Gegensatz zur alten Kunst empfanden und betonten, und dass sie nichts davon wissen wollten, dass er nicht gekommen sei, aufzulösen, sondern zu erfüllen. Aber ihr erklärlicher Fanatismus hat ihm und seiner Sache zum mindesten ebenso viel geschadet wie genützt und bei den Unkundigen die thörichtesten Vorurteile gezüchtet, die immer noch nachspuken. Der Kampf für und wider wurde mit der grössten Erbitterung geführt, und die Massvollen, die hätten vermitteln und fördern können, wurden hier wie dort zurückgewiesen. Unter dem Feldgeschrei des „Neuen" aber sammelt man immer nur die rasch erregbare, müssige Menge, die der Unterhaltung nachläuft und der Mode dient, und „Mode" ist einmal auch Richard Wagner gewesen. Als kurz vor und bald nach seinem Tode das gewaltige Nibelungenwerk zuerst von einer Wandertruppe überall hingetragen, dann von den grossen und mittleren Theatern in ihr Repertoire aufgenommen wurde, da strömten ihm die Massen so dicht zu, dass es für die Direktoren keinen stärkeren Kassenmagnet gab als ihn. Konnte man sich einen glänzenderen Triumph der grossen, freien, echten Kunst denken, einen völligeren Sieg über Trägheit, Leichtsinn und Frivolität? Und doch war es nur eine Täuschung. Als die erste Neugier ersättigt war, verlief sich der Schwarm wieder, und wenn unseren Bühnen auch der „Ring" hoffentlich nie wieder ganz verloren gehen kann, so hat er doch die magische Kraft, die Theater zu füllen, eingebüsst. Dass auch Bayreuth nichts dawider beweist, weiss jeder Einsichtige, denn eben dort werden die ernsthaften und inbrünstigen Anbeter der Kunst unter dem Modetross immer spärlicher gezählt, und der buntscheckige internationale Charakter, den die Vorstellungen angenommen, thut das Seinige, die Massen anzulocken. Um so stärker müssten alle, die sich von diesem Geflitter nicht blenden und von dem Neuen, nur weil es neu ist, nicht gefangen nehmen lassen, urbi et orbi verkünden, dass Wagners Kunst eben darum der Vergänglichkeit des Zeitgeschmackes und dem Wandel der Formen trotzen kann und wird, weil sie die Frucht einer organischen Entwickelung ist, das Ergebnis einer langsam fortschreitenden revolutionären Umwälzung, das die Gewähr der Dauer in sich trägt, weil es auf festem, geschichtlichem Grunde ruht. Die Stärke seiner Persönlichkeit, die unbeschreibliche Art seiner Gestaltungskraft, die freilich waren und sind neu und werden in dieser Besonderheit niemals wiederkehren — aber was an seinen Werken zur Form gehört, das schliesst sich in langer Kette an die Schöpfungen der grossen Musikdramatiker vor ihm und ist, wie die Formen jener, einer weiteren Entwickelung unterworfen. (Fortsetzung folgt.)

Parsifal.

Litterarisches Essay von Robert Wirt

So wie Richard Wagners gewaltigste Tonschöpfung „Der Ring des Nibelungen“ ihrem Schöpfer ursprünglich nur als Entwurf zu einem den Nibelungenmythos behandelnden dramatischen Werk, „Siegfrieds Tod“ (1848) betitelt, vorgeschwebt hatte, wie in der Gestalt eines Gegenstückes, eines heiteren Satyrspieles zu dem soeben vollendeten „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“ der Stoff zu den „Meistersingern“ vor des Dichterkomponisten geistigem Auge aufgetaucht war, so hat auch der „Parsifal“ seinen eigentlichen Ursprung in einem anderen früheren Werke des Meisters gehabt. Wagner, der das Gebiet der Gralssage und den Kreis der mit ihr verwandten epischen Gedichte der ersten klassischen Blüteperiode unserer Litteratur bereits in seinem „Lohengrin“ betreten hatte, beabsichtigte nämlich bei der ersten Anlage seiner Tristandichtung, den auf der Suche nach dem heiligen Gral befindlichen Parzival im dritten Akte als Pilger auf Burg Kareol einkehren und an das Lager des sterbenden Tristan treten zu lassen.*) Der Kontrast zwischen Leben und Tod, Begehren und Entsagen, Qual und Erlösung sollte hier in lebendige Erscheinung treten und eine Melodie des abziehenden Parzival an das Ohr des siechen Tristan schlagen, gleichsam Entsagung predigend und als Antwort auf des todkranken Helden Frage an das Schicksal „Zu welchem Los erkoren ich damals wohl geboren?“ An die Stelle dieser Wandermelodie Parzivals trat aber später jene alte „traurige Weise“, wie sie uns die heutige Gestalt des „Tristan“ zeigt, während die Episode des Parzival sich selbständig weitergestaltete und heranreifte zu jenem erhabenen Wunderwerke, welches uns der Meister noch an seinem Lebensabend als köstliches Vermächtnis hinterliess, zu dem Bühnenweihfestspiel „Parsifal“. Die ersten Anfänge einer Skizzierung des Parsifalstoffes, wie ihn Wagner aus Wolframs Epos kannte, fallen bereits in den Frühling des Jahres 1857, aber erst volle zwanzig Jahre später schritt der Meister, nach wesentlicher Veränderung seines ersten Entwurfes, im Frühjahr 1877 an die Ausführung der Dichtung, die noch zum Weihnachtsfeste desselben Jahres als gedruckte Ausgabe erscheinen konnte. Im Herbste des gleichen Jahres wurde auch mit der Komposition begonnen, die bis Ostern 1879 vollendet war. Des Meisters angegriffene Gesundheit, zu deren Stärkung er sich genötigt sah, den Winter 1881 und auch einen Teil des Jahres 1882 in Venedig zuzubringen, zögerte aber die Aufführung des Bühnenweihfestspieles noch hinaus, bis es endlich, nachdem Wagner am 13. Januar zu Venedig die letzte Hand an die Instrumentation gelegt hatte, am 26. Juli 1882 seine erste Aufführung im Bayreuther Festspielhause erleben konnte. In hellen Scharen strömten damals die Pilger von nah und fern dem freundlichen Städtchen am roten Maine zu, das seit dem Festspieljahr 1876 in seiner stillen Lage abseits von der grossen Heerstrasse kaum einen Fremden in seinen öden, menschenleeren Gassen gesehen hatte. Der Erfolg der ersten Parsifal-Aufführungen und ihre geradezu epochale Bedeutung für die gesamte künstlerisch denkende und gesinnte Menschheit ist zu bekannt, als dass es an dieser Stelle eines neuen Hinweises darauf bedurfte. Im Laufe der bisherigen Festspiele, die sich eines von Jahr zu Jahr wachsenden Besuches und nachgerade eines ausgesprochen internationalen Rufes zu erfreuen haben, hat es der „Parsifal“ bis jetzt auf die gewiss stattliche Anzahl von zweiundneunzig Aufführungen gebracht.

Aus der Vorgeschichte des Wolframschen Epos, den traurigen Schicksalen Gahmurets, des Sohnes König Gandins von Anjou, und seiner ersten Gattin, der schönen Herrscherin des Mohrenstaates Zazamank, Belakane, hat Wagner in seine Dichtung nichts mit hinübergenommen. Die Handlung beginnt bei ihm erst nach dem Tode Gahmurets, der bei Wolfram von Eschenbach, nachdem er Belakanen verlassen, in die Heimat zurückgekehrt war, dort im Turniere die Hand der jungfräulichen König-

*) Vergl. „Tristan“ und „Parsifal“, ihre Entstehung und ihre Bedeutung von Hans von Wolzogen. Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig, pag. [illegible]

Herzeloyde von Waleis errungen und seines Vaters Herrschaft angetreten hatte, auf einem neuen Feldzuge gegen die Sarazenen im fernen Morgenland erschlagen wurde. Vierzehn Tage nachdem sie diese Schreckensbotschaft empfangen, so lesen wir bei Wolfram von Eschenbach, gab Herzeloyde

„Einem Kindelein das Leben,
Einem Sohn so starker Glieder,
Wie man nie zuvor geseh'n."

Bei Wagner ist es das seltsame Zauberweib Kundry, aus deren Munde der seiner Herkunft selbst unkundige Parsifal seine Abstammung erfährt.

„Den Vaterlosen gebar die Mutter,
Als im Kampf erschlagen Gahmuret",

so ruft sie rauh dazwischen, als der kindische Held, der durch die Erscheinung einer vorüberspengenden Schar Ritter in glänzender Rüstung verlockt, seiner Mutter entlaufen war und, auf den geweihten Boden des Gralsgebiets verirrt, durch seinen Bogenschuss des heiligen Haines Frieden gestört und einen Schwan getötet hatte, nunmehr von den entrüsteten Hütern des Grales und dem alten Gurnemanz wegen seines Vergehens zur Rede gestellt wird. Fern dem Handwerk der Waffen, in stiller Einsamkeit, hatte ihn die besorgte Mutter erzogen, damit nicht auch er des Vaters Schicksal dereinst teile. Unkund seines Namens, wie des Lebens draussen in der Welt, hat der jugendliche Recke alle Fährnisse, die seinen Weg kreuzten und sich ihm hindernd entgegenstellten, mit unerschrockener Tapferkeit und starker Hand überwunden, „Schächer und Riesen traf seine Kraft." Sein Leben im Walde ist ein steter Kampf mit feindlichen Mächten und gefährlichen Gegnern gewesen, seinen Unterhalt hat ihm der nie fehlende Bogen verschafft, in dessen Handhabung der Knabe ein Meister ist. Zum ersten Male sieht er sich jetzt Menschen gegenüber, die sich seiner liebevoll annehmen, und des alten Gurnemanz ernste Vorwürfe, denen gegenüber er seine Schuld freimütig bekennt, weichen bald einer freundlichen Teilnahme für den Knaben. In schlichter Weise giebt er auf alle an ihn gerichteten Fragen Bescheid und legt seine ganze rührend-kindliche Unwissenheit an den Tag. In kindischer Unvernunft aber will er dann, als er von Kundry den Tod seiner Mutter Herzeloyde erfährt, den Schmerz hierüber an der Überbringerin dieser Nachricht selbst auslassen, wird aber durch Gurnemanz noch rechtzeitig an der Ausübung neuer Gewaltthaten gehindert.

Die Gestalt des Gurnemanz, eines der ältesten Mitglieder der Gemeinde der Gralsritter, der noch die glorreichen Zeiten des alten Gralskönigs Titurel, des Vaters von Amfortas, dem jetzigen Hüter des Heiligtums, erlebt hatte, ist eine Verschmelzung zweier Figuren der Wolframschen Dichtung, zunächst des Ritters Gurnemanz von Graharz, auf dessen Burg der jugendliche Held Einkehr hält und von dem er zahlreiche gute Lehren, darunter die für den weiteren Verlauf der Handlung so bedeutsame des Nicht-Fragens, mit auf den Weg bekommt, und ferner des Einsiedlers Trevrizent (trev-recent, d. i. „neuer Friede"), eines Bruders des unglücklichen Gralskönigs Amfortas, und bei Wolfram somit Parzivals Oheim, zu dem der Held schliesslich im Verlaufe seiner Irrfahrten gelangt, und der ihm, nach Geständnis seiner Sünden, den Weg der Demut, als „den einzigen zur Erlangung der göttlichen Gnade", weist (siehe bei Wagner Gurnemanz im dritten Akte). Der greise Ritter fordert, um nunmehr zur Handlung des Wagnerschen Werkes zurückzukehren, den Knaben auf, ihn zur nahen Gralsburg zu begleiten:

„Nun lass' zum frommen Mahle mich dich geleiten:
Denn — bist du rein,
Wird nun der Gral dich tränken und speisen."

Wachsendes, immer mächtiger anschwellendes Glockengeläut ertönt, schroffe steile Felswände ziehen an unseren Blicken vorüber, dazwischen dichter Wald und verworrenes Gestrüpp, bis wir uns schliesslich in der Gralsburg befinden, deren hoch

gewölbter Kappelsaal sich nunmehr unseren erstaunten Augen zeigt. Die Wechselchöre der Ritter, Jünglinge und Knaben erschallen, ein langer Zug von Knappen und dienenden Brüdern erscheint von links: sie bringen in einem köstlichen Schrein den heiligen Gral und mit ihm des Heiligtumes unglücklichen Hüter, den Gralskönig Amfortas auf einer Sänfte getragen. Bereits zu Beginn des Aktes, noch vor Parsifals Auftreten, haben wir „des siegreichsten Geschlechtes Herrn" Amfortas, „le roi pêcheur" wie er mit bemerkenswertem Doppelsinn bei Chrestien de Troyes genannt wird, und sein qualvolles Leiden kennen gelernt, von dem selbst die Welle des heiligen Sees und die durch Kundrys, der „rastlos scheuen Magd" Bemühungen sogar aus dem fernen Arabien herbei geschafften Heiltränke und Kräuter keinerlei dauernde Befreiung oder Linderung zu gewähren vermögen. Umsonst ist selbst Gawan, der vorzüglichste unter den Helden des Gralsordens, auf neue Suche ausgezogen.

„O wehe ihm, dem trotzig Kühnen,
Wenn er in Klingsors Schlingen fällt",

so klagt der kranke König, dem als einziger Trost in seinem Siechtum nur der Glaube an die Prophezeiung geblieben ist, welche ihm dereinst verhiess

„Durch Mitleid wissend
Der reine Thor,
Harre sein,
Den ich erkor."

Die Wunde, die ihm von Klingsors „unheiligster Hand" mit jenem Speere geschlagen wurde, mit welchem einst der römische Söldner Longinus in des Heilands Seite stach, so dass Wasser und Blut aus ihr hervorquoll, will nicht heilen. Seit jenem Tage, da der mächtige Zauberer den wehrlosen Hüter des Grales in den Armen des „furchtbar schönen Weibes" mit seiner eigenen Wehr verwundet und den gefallenen Sünder in dauerndes Siechtum gebracht hatte, ersehnt sich Amfortas umsonst den Tod. Doch vergebens! Er muss leben mit seinem heiligen Amt und durch dasselbe, der Gral, der lebenspendende Quell für die Templeisen, dessen Anblick schon den Frommen stärkt und am Leben erhält, auch seinem martervollen Dasein leuchtet er täglich neu und lässt ihn nicht die heissersehnte Ruh im Tode finden. Die heil'ge Feier beginnt, vergebens hat sich Amfortas gesträubt, des hohen Amtes abermals zu walten, gebieterisch mahnt ihn der Ruf seines Vaters Titurel, des „frommen Helden", der durch des Heilands Huld selbst im Grabe noch lebt, an seine Pflicht. In tiefster Zerknirschung vollzieht der kranke König die heilige Ceremonie, der Parsifal als stummer Zuschauer mit atemloser Spannung beiwohnt, den freundlich einladenden Wink Gurnemanz', an der Feier teilzunehmen, hat der in tiefes Staunen Versunkene gar nicht wahrgenommen. Die gemeinsame Tafel der Brüderschaft ist beendet, wie sie eingetreten waren, entfernen sich die einzelnen Gruppen und Züge wiederum, unter ihnen der wehklagende König auf seinem Ruhebette. An den noch immer von regungsloser Erstarrung befangenen Parsifal tritt nunmehr Gurnemanz mit der Frage heran

„Weisst du, was du sah'st?"

Doch dem kindlich thörichten Gemüt des Knaben ist das Erschaute noch fremd geblieben, er schüttelt verneinend das Haupt. Ärgerlich wendet sich Gurnemanz von ihm ab, nachdem er ihn durch eine Seitenpforte mit den drastischen Worten

„Lass du hier künftig die Schwäne in Ruh'
Und suche dir Gänser die Gans!"

hinausgewiesen hat. Diesen Zug finden wir übrigens ebenfalls bei Wolfram, wo der Knappe, welcher Parsifal über die Zugbrücke hinausgelassen hatte, diesen hinterdrein eine Gans schilt.

In Klingsors Zauberschloss führt uns der zweite Akt. Bereits aus dem Munde des alten Gurnemanz haben wir zu Beginn der Handlung über das Wesen und den Charakter

dieses bösen Zauberers und Erbfeindes der Gralsbrüderschaft das wichtigste erfahren. Auch er hatte nach dem Heiligsten gerungen, aber unfähig, die sündige Begierde in sich zu ertöten, hatte er zu schmählicher Selbstverstümmelung seine Zuflucht genommen, um in den Orden der Templeisen Aufnahme zu finden. Von ihrem Könige Titurel verachtungsvoll zurückgewiesen, hatte er den frommen Brüdern ewige Feindschaft geschworen und sinnt nunmehr, wo er nur kann, auf ihren Schaden.

„Die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten,
Drinn' wachsen teuflisch holde Frauen;
Dort will des Grales Ritter er erwarten
Zu böser Lust und Höllengrauen
Wen er verlockt, hat er erworben;
Schon viele hat er uns verdorben",

so klagt Gurnemanz den Knappen gegenüber. Seit jenem unheilvollen Tage, da des Grales Hüter, Amfortas, selbst dem Zauberer unterlag, ist der heilige Lanzenspeer in Klingsors Hand, und die Gralsburg hallt wieder von dem Wehklagen des königlichen Sünders. Kundry, das „furchtbar schöne Weib", ist es, die, im Dienste Klingsors stehend, ihre verhängnisvolle Verführungskunst wider ihren eigenen Willen üben muss. Sie, die uns im ersten Akte als die nur den Interessen der Gralsgemeinde dienende Magd, als die „wilde Reiterin", welche „der Eifer schier durch die Luft führt", erschienen ist und uns auch bei Wolfram unter dem Namen Kundrie la Surziere (Condrie la Sorcière, la sorcière = die Zauberin) in der gleichen Eigenschaft entgegentritt, steht hier gleichzeitig unter dem Banne Klingsors, des schwarzen Zauberers, von dem der Epiker singt

„Klinschor kann durch schwarze Kunst
Mit Zauber zwingen Mann und Weib.
Sieht er irgend werte Leute,
Die beschwert er bald mit Leid."

Die Wagnersche Kundry entspricht aber nicht nur jenem Zauberwesen im mittelhochdeutschen Epos und in Chrestien de Troyes' „Conte du Graal", sondern weist auch noch andere Charakterzüge und Beziehungen auf. Sie ist nämlich des weiteren identisch mit jener biblischen Herodias, die über den Heiland lachte, als er kreuztragend den schweren Gang zur „Schädelstätte" schritt. Der Fluch des Göttlichen fiel damals auf sie, dass sie fortan, ein weiblicher Ahasveros, ruhelos von Land zu Land irren musste, bis sie ihn dereinst wiederfände. Die bei Wagner ebenfalls vertretene Bezeichnung Gundryggia ist, was der Vollständigkeit wegen hier gesagt sein mag, nordischen Ursprungs und der Edda entnommen. Die Doppelnatur Kundrys finden wir bei Wolfram nicht, die verführerische Verbündete des mächtigen Klinschor ist dort die schöne Herzogin Orgeluse, die selbst den Helden Gawein in ihre Netze zieht, deren Künste an Parzival aber machtlos abprallen. Um aber zur Wagnerschen Dichtung zurückzukehren, sehen wir nunmehr Klingsor das Werk der Beschwörung an Kundry beginnen, willenlos muss sie ihm, ihrem „Herrn und Meister", gehorchen, weil einzig an ihm ihre Kunst nichts vermag. Durch die Kunst des Zauberspiegels hat der mächtige Zauberer von seinem „chatel merveil" das Nahen Parsifals bemerkt. Seine Zunge berichtet uns von den Verwüstungen, die der jugendliche Held unter den aus der trägen Ruhe aufgescheuchten Rittern in Klingsors Diensten und ihren Geliebten alsbald anrichtet. Wilde Rufe und Kampfgetöse erschallen. Der Zauberturm versinkt mit seinem Gebieter und heraufsteigt in üppig morgenländischer Pracht der Zaubergarten, auf seiner Mauer steht hoch aufgerichtet Parsifal. Von allen Seiten stürzen die geschmückten Blumengeister, zierliche, phantastisch aufgeputzte Mädchengestalten, herein und umgeben in buntwogendem Gedränge den Knaben, der sich ihrer Zudringlichkeit mit sanfter Gewalt erwehrt. Doch die Verführungskünste der Mädchen erweisen sich dem jugendlichen Helden gegenüber als fruchtlos, „ihn schirmt der Thorheit Schild". Da ertönt seitlich aus dem Blumenhage Kundrys Stimme:

„Parsifal! — Bleibe!"

So hatte den Knaben träumend einst die Mutter geheissen, nie hatte er bis auf diese Stunde den Klang des Namens wieder gehört. Den Namen Parsifal, abweichend von dem Wolframschen Parzival,*) der angeblich in seinen Quellen auf den provençalischen Kyot zurückgeht, rief dereinst Gahmuret aus, als er im fernen arabischen Land, von Heidenhand erschlagen, verschied. Ihn dem Knaben zu künden, erklärt jetzt Kundry erschienen zu sein. Aus ihrem Munde erfährt Parsifal noch einmal die Kunde vom Tode der Mutter, die ihn mit tiefem, vernichtenden Schmerze erfüllt. Als „Muttersegens letzten Gruss" heftet Kundry einen glühenden Kuss auf den Mund des zu ihren Füssen Niedergesunkenen. Ihre Lippen brennen in langer, heisser, brünstiger Umarmung auf den seinen. Da durchzuckt den Knaben ein jäher furchtbarer Schmerz. „Der Liebe — erster Kuss" hat den reinen Thoren wissend gemacht, das Bewusstsein seiner göttlichen Sendung in ihm geweckt. Vor seine Seele tritt mit erschütternder Klarheitsgewalt das Bild des siechen Gralskönigs:

„Amfortas!
Die Wunde! — Die Wunde!
Sie brennt in meinem Herzen!"

so lautet sein zerreissender Schmerzensschrei. Er entreisst sich den Armen Kundrys, in der er die dämonische Verführerin erkennt, der Amfortas dereinst erlag. Doch nicht nur dem nach dem Heile schmachtenden König, der in Trauer und Verzweiflung dahinlebenden Gralsbrüderschaft will er Erlösung bringen, auch Kundry soll ihrer teilhaftig werden, in ihm soll die für die Ewigkeit Verdammte ihren Meister, ihren erlösenden Retter finden. Aber in blinder Leidenschaft verflucht die Unselige und verwünscht ihm Pfade und Wege. Aus dem Schlosse tritt Klingsor und schleudert den heiligen Speer auf den Helden. Doch des Zauberers höllische Gewalt vermag nichts dem Reinen gegenüber. Der Speer verharrt schwebend zu Häupten Parsifals, der ihn ergreift und unter der Geberde des Kreuzes gegen Klingsor schwingt. Der prächtige Zauberpalast bricht krachend über seinem Gebieter zusammen. Noch einmal wendet sich der enteilende Parsifal zu Kundry, die schreiend zu Boden gesunken ist, zurück:

„Du weisst, wo du mich wiederfinden kannst!"

Jahre sind seitdem vergangen. „Der Irrnis und der Leiden Pfade" ist Parsifal inzwischen gewandelt. Auf der Suche nach dem verlorenen, unwissend-freventlich verkannten Heiltum hat der Held unzählige Kämpfe und Fährnisse zu bestehen gehabt, doch siegreich ist er aus allen hervorgegangen, hat den „heiligen Speer" unberührt und unentweiht von profanem Streit mit sich geführt. An einem Charfreitagmorgen sehen wir ihn das Gebiet des Grales wieder betreten. Gurnemanz ist inzwischen zum hohen Greise gealtert. Siechtum und Mutlosigkeit hat sich der Gralsbrüder bemächtigt, seit ihr König Amfortas im Übermasse schmerzlichster Verzweiflung sich geweigert hatte, den Gral nochmals zu enthüllen, um so sein heissersehntes Ende zu erzwingen. Titurel, „der fromme Held" hatte, da ihn somit der tägliche Anblick des heiligen Gefässes nicht mehr labte, das Zeitliche gesegnet. Dumpfe Verzweiflung war über die ganze Ritterschaft gekommen. In einem Hüttchen an der Grenze des Gralsgebietes erwartet der greise Gurnemanz in stiller Zurückgezogenheit und Ergebung in das Schicksal sein Ende. Wie er nun am ersten Sonnenstrahl des anbrechenden Charfreitagsmorgens vor seine Thüre tritt, trifft sein Ohr ein lautes Stöhnen. Dem Klange nachgehend, entdeckt der Greis unter einem Haufen Buschwerk kauernd und verborgen die soeben aus einem lethargischen Winterschlaf erwachende Kundry. Nur mit Mühe gelingt es ihm, die halb Erstarrte zu neuem

*) Der Name Peredur ist gälischen Ursprungs und wird aus Per-gedur d. i. „Sucher des Beckens" erklärt. Die im sogen. „Mabinogion", einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, mitgeteilte Sage entspricht genau der französischen Geschichte von „Perceval le Galois" (Perceval = Thaldurchbohrer) des Chrestien des Troyes, auch „Conte du Graal" genannt. Neben der Erklärung des Namens aus dem gälischen Per-kyfaill ist Görres Ableitung aus dem arabischen Parseh-Fal, d. h. „der reine Thor" wohl die bekannteste. Näheres darüber siehe bei Hans von Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik des „Parsifal". Einleitung.

Leben zu erwecken, kaum ist ihr jedoch das Bewusstsein zurückgekehrt, so erhebt sich das seltsame Weib, um als pflichttreue Dienerin sogleich an ihre Arbeit zu gehen. Gurnemanz erblickt, in die Ferne schauend, nunmehr Parsifal, der sich in schwarzer Rüstung dem Quelle vor des Greisen Hütte naht. Der freundlichen Anrede des Alten erwidert er mit keinem Worte, erst auf des Ritters Bedeuten, dass heute Charfreitag sei, legt er die Waffen ab und sinkt zu inbrünstigem Gebete vor dem heiligen Speere in die Kniee. Gurnemanz, der ihn in dieser Stellung aufmerksam betrachtet, erkennt in ihm den Knaben wieder, der einst, den Frieden des heiligen Gralsgebietes störend, den Schwan erlegt hatte, doch auch den Speer, den lang vermissten, glücklich wiedergefundenen, erkennt der Greis und schwankt in grosser Ergriffenheit, aus der ihn Parsifals begrüssende Anrede weckt. Aus seinem Munde erfährt Gurnemanz die tiefe seelische Umwandlung, die sich in dem Helden vollzogen hat; doch auch er kündigt dem Wiedergekehrten, was sich in seiner Abwesenheit ereignet hat, die trostlose Lage der Gralsbrüder, Amfortas Verzweiflung und Titurels Tod. Im wilden Schmerzgefühle seiner Schuld an dem Elend, welches durch ihn über die fromme Gemeinschaft hereingebrochen ist, bäumt sich Parsifal auf und giebt sich furchtbarster Reue und Verzweiflung hin. Er droht ohnmächtig niederzusinken. Gurnemanz fängt ihn auf und labt den Erschöpften aus dem klaren Quell. Parsifal schlägt matt die Augen auf; sein erster Gedanke, sein erstes Wort gilt dem unglücklichen Hüter des Grales, dem königlichen Dulder Amfortas.

„Werd' heut' ich zu Amfortas noch geleitet?"

so fragt er den Greis, der ihm den schweren Panzer abnimmt, während Kundry nach Entfernung der eisernen Beinschienen sich anschickt, dem Helden die Füsse zu waschen.

Die Sonne ist mittlerweile höher gestiegen, es ist ein prächtiger Frühlingsmorgen. Mit Rührung vernimmt Parsifal aus dem Munde des greisen Freundes, dass heute Amfortas den Gral noch einmal enthüllen wolle

„Zur Heiligung des hehren Vaters,
Der seines Sohnes Schuld erlag";

mit staunender Verwunderung ruht sein Blick auf Kundrys Liebesdienst. Eine erhaben andächtige Weihe lagert über der Gruppe. Mit Wasser, das er aus dem nahen Quelle schöpft, netzt Gurnemanz dem Freunde das Haupt, während Kundry, wie einst Magdalena an dem Herrn that, Parsifal die Füsse salbt. Doch das Bewusstsein seines hohen Erlöseramtes ist in dem Helden erwacht; ohne Zögern richtet er an „Titurels Genoss" die Aufforderung, ihm auch das Haupt zu salben und die hehre Weihe zu erteilen,

„Dass heute noch als König er mich grüsse".

Gurnemanz vollzieht die heilig weihevolle Handlung, und der neugesalbte Gralskönig verrichtet an Kundry sein erstes Amt, indem er an ihr die heilige Taufe vollzieht; heftig weinend senkt die erlöste Sünderin das Haupt; sie hat ihren Heiland gefunden. Es ist Mittag geworden. Rings umher erstrahlt die Landschaft in hellem Sonnenschein; in feierlicher Entzückung streift Parsifals Auge über die in vollster Blütenpracht erstandene Natur, die ihm Gurnemanz als Charfreitagszauber deutet. Mitleidigen Herzens gedenkt Parsifal derer, die, „gleich der entsündigten Natur", am Todestage ihres Herrn und Heilandes nach Erlösung schmachten und drückt liebevoll einen Kuss auf Kundrys Haupt.

„Auch deine Thräne wird zum Segenstaue,
Du weinest — sieh! Es lacht die Aue."

Fernes Glockengeläut ertönt und mahnt zum Aufbruch nach der Gralsburg. Während die Natur in mittäglichem Frieden ruht, schreiten die drei „auf Pfaden, die kein Sünder findet", der Gralsburg zu. Zum letzten Male will Amfortas den heiligen Kelch, der auf des Höchsten Geheiss einst von Engelhand seinem Vater Titurel zur Obhut vertraut worden war, enthüllen; so hat er es gelobt. Doch angesichts der erneuten Qual, die das Erschauen des Heiligtums in ihm wecken muss, weigert sich der König, seines jammervollen Amtes zu walten. In wildem Schmerze hat er sich von der Bahre erhoben

und fleht die ihn dringend an seine Pflicht gemahnenden Ritter an, ihre Schwerter gegen ihn zu ziehen und so seinen Qualen ein Ende zu machen.

„Tötet den Sünder mit seiner Qual,
Von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!"

so ruft er verzweifelnd in extatischer Verzückung hoch aufgerichtet, entsetzt sind die Umstehenden von ihm gewichen. Unbemerkt ist mittlerweile Parsifal, gefolgt von Gurnemanz und Kundry, eingetreten. Jetzt berührt er vortretend mit dem heiligen Speere des Königs See, dessen Antlitz von heiligem Entzücken hell aufleuchtet. Und wie im Epos der wiederkehrende Parzival durch die bei seiner ersten Anwesenheit auf Monsalvatsch versäumte Frage „Oheim, was quälet dich?" dem kranken Gralskönige die Heilung bringt, so ist es bei Wagner die Berührung des heiligen Speeres die Amfortas von seinem Leiden heilt und den Schuldigen zugleich entsündigt. An seiner Stelle wartet fortan Parsifal des hohen Amtes. Auf seinen Wink beginnt die heilige Feier, der Gral erglüht, und in dem hellen Scheine einer Glorie schwebt von der Kuppel eine weisse Taube herab und verweilt über Parsifals Haupt. Anbetend schauen die Ritter und Knappen zu dem heiligen Gefäss in den Händen ihres neuen Königs empor, während Kundry, vom Fluche erlöst, langsam entseelt zu Boden sinkt. Wie von Engelslippen aber ertönt aus der Höhe die feierliche Kunde der Erlösung.

„Höchsten Heiles Wunder
Erlösung dem Erlöser!"

Der dritte diesjährige „Nibelungenring" im Kgl. Hofopernhause zu Dresden.

Von Dr. Richard Hering.

Nicht angekündigt durch die Trompetenstösse der Reklame, nicht auf buntfarbigen Plakaten an den Strassenecken, in Eisenbahnwagen usw. als „Mustervorstellungen" angepriesen, sondern ganz in der Stille und im Rahmen des regelmässigen Spielplanes brachte das Kgl Hoftheater zu Dresden kurz vor Beginn der Sommerferien den „Nibelungenring" — zum drittenmale im verflossenen Jahre — zur Aufführung. Zwar hatte der sogenannte „Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs" gar bedeutende Anstrengungen gemacht, um die Generaldirektion der Kgl. Hoftheater zu veranlassen, dieses Werk sowie noch anderes unter dem Namen von „Mustervorstellungen" darzubieten, und es ist der Generaldirektion nicht hoch genug anzurechnen, dass sie dieses Ansinnen in gebührender Weise abgelehnt hat. Eine Kgl. Hofoper zu Dresden muss es selbstverständlich als ihrer Würde durchaus nicht angemessen finden, in marktschreierischer Weise für ihre Vorstellungen die Reklametrommel zu rühren, um vielleicht dadurch Fremde anzulocken. Das kann Dresden ruhig anderen Bühnen überlassen, welche dann unter dem Deckmantel der „Mustervorstellungen" mitunter Aufführungen von kaum mittelmässigem Werte bieten, wie man dies z. B. in München erlebt hat. Wennschon nun die Dresdener Aufführungen des „Nibelungenringes" sich so nicht nennen, so sind sie doch in Wahrheit Mustervorstellungen im des Wortes höchster Bedeutung. Dass dieselben — auch ohne solch unwürdige Reklame — einen Weltruf erlangt haben, geht daraus deutlich hervor, dass alljährlich — besonders zur Sommerszeit — viele Hunderte von Fremden aus England, Amerika usw. Dresden mit dem ausgesprochenen Hauptzweck besuchen, dort den „Ring" anzuhören. Solches mag dem gedachten Hebungsverein wohl unbekannt geblieben sein, dass übrigens die Generaldirektion auf die in Dresden anwesenden Fremden eine ganz ausserordentlich weitgehende Rücksicht nimmt, geht daraus hervor, dass die

ursprünglich auf Dienstag angesetzte Aufführung der „Götterdämmerung“ lediglich wegen der an diesem Abend stattfindenden Feier des Regierungsjubiläums der Königin von England auf Mittwoch verlegt wurde. Zu solchen Massnahmen bedarf es doch aber sicherlich nicht erst eines Hebungsvereins. Wie stellt man es sich überhaupt vor, etwas zu „heben“, was absolut nicht darniederliegt, sondern im Gegenteil in der höchsten Blüte steht? Ist es doch weltbekannt, dass Dresden zu den Städten gehört, welche in gleicher Weise von ständigen Fremden (welche jahre- oder monatelang sich daselbst niederlassen) und vom fluktuierenden Fremdenstrom am meisten bevorzugt werden. In Dresden bilden die weltberühmten Kgl. Sammlungen, die unter der weitestgehenden Munifizenz Sr. Majestät des Königs von Sachsen zu höchster Blüte gediehenen Kgl. Theater und die herrliche Natur der Umgebungen u. a. m. einen Verein, welcher es allerdings versteht, alljährlich Tausende nach dieser hervorragend schönen Stadt zu locken, — was will da noch dieser Hebungsverein thun?

Glanzvoll wie immer verlief auch diese Nibelungen-Aufführung. Schuchs elastische und hinreissende Führung und das in hellster Schönheit erstrahlende Orchester bilden die nunmehr schon seit ungefähr anderthalb Jahrzehnten erprobten festen Säulen des „Ringes“. Unter den Solisten ragt an stimmlicher Kraft, künstlerischer Abrundung und geistiger Vertiefung in den Wagnerstil über alle hoch empor Therese Malten, — jeder Zoll eine Brünnhilde. Der grosse Bayreuther Meister sprach einstmals, — wie ich mich deutlich erinnere, bei einem der Empfangsabende in Villa Wahnfried im Jahr der ersten Parsifal-Aufführung — von Frl. Malten in Worten höchsten Lobes und grosser Begeisterung als von einer der allerersten und berufensten Vertreterinnen seiner Bühnengestalten. Was bleibt nach solchem Lobe anderen noch zu sagen übrig? Man müsste sich ja schon in lauter Superlativen bewegen, um solch hervorragende, zur Zeit fast einzig dastehende Leistungen gebührend zu würdigen. Bemerkenswert ist es, dass Frl. Malten zu den Wenigen zählt, welche, seitdem der „Nibelungenring“ in den Spielplan des Dresdener Hoftheaters aufgenommen worden ist, an dessen Aufführungen regelmässig hervorragenden Anteil genommen hat und sie ist es vor allem, die den Weltruf des Dresdner „Nibelungenringes“ mit begründet und erhalten hat. Wie geschaffen für die Gestalt der Waltraute erschien diesmal erstmalig in dieser Rolle Fräulein Huhn und wusste dieselbe mit dramatischer Belebung und mit stimmlicher Klangschönheit zur Darstellung zu bringen. Dass man das Experiment, die Gutrune mit Frl. Bossenberger zu besetzen, nicht wiederholt hatte, nachdem sich Frl. Bossenberger bei dem ersten Versuche als für diese Partie wenig geeignet erwiesen hatte, war jedenfalls sehr zu billigen. Die diesmal für diese Rolle als Gast gewonnene Frau Barckard vom Stadttheater zu Bremen führte dieselbe sowohl gesanglich, als auch schauspielerisch sehr gut durch. Neben diesen zeichneten sich besonders Hr. Anthes (Siegmund und Siegfried), welcher besonders gut bei Stimme zu sein schien, Hr. Decarli (Hagen und Fafner), Hr. Wachter (Hunding und Fasolt) und der bewährte Vertreter des Wotan, Hr. Perron, aus. Den Wanderer im „Siegfried“ hatte Hr. Scheidemantel übernommen, vermochte jedoch in dieser Rolle seinen Kollegen Perron nicht ganz zu erreichen, während er den Gunther sehr gut zu repräsentieren verstand. Ebenso boten Frau Wittich als Sieglinde, Hr. Nebuschka als Alberich und Hr. Hofmüller als Froh sehr anerkennenswerte Leistungen. Nicht am richtigen Platze hingegen war Frl. Wuschke als Stimme des Waldvogels. Der unruhige, flackernde Stimmtimbre dieser Sängerin scheint für diese Partie durchaus nicht zu passen. So Vorzügliches Frl. Wuschke als Koloratursängerin leistet, zur Wagnersängerin ist sie jedenfalls garnicht geeignet. Zudem ist man ja in Dresden mit der Wiedergabe der Waldvogelstimme sehr verwöhnt, denn unvergessen bleibt es allen, wie vollendet und geradezu berückend schön Frau Schuch die Partie zu singen verstand. Für die Stimme des Waldvogels ist eine helle, feste und präcis ansprechende Stimme, welche prägnant zu rhythmisieren versteht, was fast alles Frl. Wuschke abgeht, erforderlich. Sollte sich an der Dresdner Hofoper keine dafür passende Stimme finden, die sich bereits im Wagnersingen, etwa in der Rolle einer Rheintochter oder Walküre bewährt hat, z. B. Frl. Apitz? Wenn eine Bühne zur Besetzung der Rheintöchter, der Walküren und der Nornen noch derartige Solistinnen zur

Verfügung hat, wie z. B. Frl. Huhn, Frl. v. Chavanne, Frl. Fröhlich, Frl. Apitz, Fräulein Ney usw., so kann man hieraus einen Schluss auf die Vorzüglichkeit der Gesamtleistung ziehen. In solch vollendeter Ausgestaltung fand denn auch das erhabene Werk bei der zahlreichen Zuhörerschaft eine begeisterte Aufnahme, die sich in zahlreichen Hervorrufen, besonders lebhaft beim Schluss der „Götterdämmerung“ offenbarte.

Frau Emilie Heim als erste Sieglinde.

Von Hans Bélart

In einem Schreiben an Chordirektor Fischer in Dresden vom 29. April 1856 macht diesem Richard Wagner von Zürich aus die Mitteilung: „Die Walküre“ ist furchtbar schön ausgefallen, den ersten Akt habe ich letzthin einmal bei mir aufgeführt, ich sang den Siegmund und Hunding, und Frau Heine, eine tüchtige Dilettantin, die Sieglinde, ein Freund accompagnierte.“ (R. Wagner, Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, Seite 137.) Es hat sich leider an jener Stelle ein Druckfehler eingeschlichen, denn die hier erwähnte Sieglinde war Frau Emilie Heim, geborene Müller aus Rheinfelden, Kanton Aargau, Schweiz, Ehefrau des verstorbenen Musikdirektors Ignaz Heim, der seine ständige Wohnung in der dritten Etage der Escherhäuser am Zeltweg, Zürich, innehatte, und dem gegenüber Wagner in der ersten Hälfte der 50er Jahre ebenfalls III. Etage der Escherhäuser, von jener durch einen schmalen Hofraum getrennt, wohnte. Die heute hochbetagte Frau mit den feinen Gesichtszügen, den tiefblauen Augen und dem silbernen Greisinnenhaar (siehe No. 43 der „Allg. Musik-Zeitung“, Jahrg. 1896) stand damals in blühender Schönheit, nach einem Ölporträt der Frau Stockar-Escher, Inhaberin der Escherhäuser, aus damaliger Zeit zu urteilen, und wenn sie als erste die Partie der Sieglinde („Walküre“) in Wagners Wohnung und in Privatkreisen sang, so mochte auch ihre ganze Erscheinung und namentlich das lichte Blond und das Augenblau, dazu beitragen, dass sie Wagner dauernd mit dem Kosenamen „Frau Sieglinde“ belegte. Eine Kopie des von Frau Stockar gemalten Ölporträts Wagners, von dem später bei Breitkopf & Härtel eine lithographische Zeichnung erschienen ist, hing im Salonzimmer der Frau Heim über ihrem eigenen Originalporträt. Es ist jenes das einzige Mal, dass Wagner, soweit seine Briefe im Drucke bekannt gegeben sind, ihrer brieflich erwähnt. Dagegen erkundigte sich Liszt, der Frau Heim bei seinem ersten kurzen Wagnerbesuche im Jahre 1853 in Zürich persönlich kennen lernte, in seinen Briefen an Wagner einige Male nach ihr. (Vergl. R. Wagner, Briefwechsel mit Liszt.) Frau Heim besass eine umfangreiche klangvolle Sopranstimme und wurde deshalb zu Konzerten der „Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich“, zu solchen von Privatsängervereinen und auch zur Mitwirkung in Künstlerkonzerten engagiert, ihre Aussprache war eine vorzügliche, und sie hat besonders in den Partien der Sieglinde und Brünnhilde das Deklamatorische leicht und gut erlernt. Wagner hatte sie denn auch als einzige Solistin zu seinen berühmten Wagnerkonzerten in Zürich vom Mai 1853 zugezogen, worin sie am 18., 20. und 22. Mai jeweilen die Sentaballade vortrug. In ihrem Werke „Fünfzehn Briefe von Richard Wagner“ gedenkt die verstorbene Eliza Wille ganz besonders der Sieglinde der Frau Heim; sie erzählt dort Seite 81: „Es war im Herbste 1854, dass Liszt abermals nach Zürich zu Besuch Wagners kam, diesmal in Begleitung seiner langjährigen Freundin, der Frau Fürstin Wittgenstein, und deren Prinzessin Tochter. Wagner hatte einiges aus den Nibelungen vollendet, dem Worte der Dichtung die Musik hinzufügend. Er wünschte das soweit Gediehene dem Freunde zur Beurteilung zu übergeben. . . . Eine junge schöne Schweizerin, die Gattin des Kapellmeisters Heim, die eine herrliche Stimme hatte und die Wagner auszeichnete, obgleich sie keine vollendete Kunstbildung besass, sang die schwierigen Partien vom Blatt mit liebenswürdigster Fügsamkeit. Eine glänzende Gesellschaft war, mir däucht auf Liszts Einladung in den Saa

des Hotel Baur zusammengekommen. Liszt war hocherfreut über Wagners Erfolg und die Grösse seiner Nibelungen, völlig neidlos streckte er dem bewundernden Meister beide Arme entgegen." Frau Wille irrte sich hier in einem Punkte. Wagner hat allerdings, wie mir später der jetzt verstorbene François Wille aus Mariafeld, Gatte der Eliza Wille, versicherte, im Herbst 1854 in der Villa zu Mariafeld in engem Freundeskreise einiges aus „Rheingold" am Klavier vorgetragen, jedoch ohne das Beisein von Liszt und weiteren Gästen und ohne Mitwirkung der Frau Heim. Der erwähnte Gesellschaftsabend im Hotel Baur am See in Zürich fand erst am 22. Oktober 1856, zum 46. Geburtstage Franz Liszts statt. Wagner trug damals mit ausdrucksvollster Deklamation die Partien des Siegmund und Hunding vor, während Frau Heim diejenige der Sieglinde sang, die Liebesscene soll grossartig und ergreifend gewesen sein. Auf die Dankesbezeugung Liszts hin feierte hierauf Wagner in einer Rede seinen Freund als Bahnbrecher von Wagners Werken. An einem späten Abend, wahrscheinlich anfangs November, fand dann vor einer kleineren Gesellschaft geladener Gäste ebenfalls im Hotel Baur eine Fortsetzung statt durch Vortrag der Todverkündigungsscene, wobei Wagner den Siegmund, Frau Heim die Brünnhilde vortrugen und Liszt auf dem Piano begleitete. Liszt verblieb damals acht Wochen in Zürich und dirigierte bekanntlich auch während dieser Zeit gemeinschaftlich mit Wagner am 23. November 1856 ein Konzert in St. Gallen, dagegen ist Liszt weder 1854 noch 1855 jemals in der Schweiz gewesen; er hatte im Oktober 1853 seinen ersten kurzen Besuch bei Wagner in Zürich gemacht und war dann mit diesem und dessen Ehefrau und in Begleitung von Richard Pohl nach Basel gereist.

Was die Todverkündigungsscene anbetrifft, so weiss Frau Heim zu berichten, dass Wagner sich die hauptsächlichen Eingebungen hierzu auf der „hohen Promenade" in Zürich geholt hatte. Seine Wohnung gegenüber führten schattige Wege nach jener auf der Anhöhe gelegenen, mit mächtigen Linden-, Buchen- und Kastanienbäumen bepflanzten Promenade, an deren Südabhang ein Privatfriedhof angebaut ist. Dahin pflegte Wagner bei günstiger Witterung seine täglichen Morgen- und Abendspaziergänge zu machen, so lange er in den Escherhäusern wohnte, und hier in der Dichte des Sommerlaubes, zwischen dem im Morgenlichte wie in der Abenddämmerung schauerlich eigenartig die Gräbersteine hindurchschimmerten, soll sich Wagner seine Aufzeichnungen zur Komposition namentlich des ersten Teils dieser Scene gemacht haben. Noch heute wird in Zürich als wagnerhistorisches Plätzchen auf der „hohen Promenade" die steinerne Bank mit Tischchen beim Nägelidenkmal bezeichnet.

Auch als Wagner zur Familie Wesendonk nach Enge zog, war Frau Heim öfters zu Gast und sang daselbst weibliche Partien aus den Nibelungen. Als dann im Jahre 1867 Wagner die Komposition der „Meistersinger" in Triebschen bei Luzern beendet hatte, machte ihm Frau Heim auf Einladung ebendort einen Besuch und Wagner trug mit ihr am Klavier Partien von Sachs und Evchen vor. Im Jahre 1876 fand sich Frau Heim sodann zu den Aufführungen des Nibelungenringes als Gast zu Bayreuth ein, wo sie den Meister zum letztenmal persönlich gesprochen hat. In jüngster Zeit hatte Frau Heim ihre Wohnung in den Escherhäusern einem jungen Anverwandten überlassen, um in einem einsamen Quartier der Grossstadt Zürich den Rest ihrer Tage zu beschliessen. Dem Meister Wagner aber bewahrt „Frau Sieglinde" bis an ihr Lebensende ein hochehrendes Gedenken.

Die Bohème.

Scenen aus Henry Murgers „Vie de Bohème" von Giacomo Puccini. Aufführung im Neuen Kgl. Operntheater (Kroll) zu Berlin.

Die Versuche, das köstliche Zigeunervölkchen Murgers auf die Bühne zu bringen, sind fast so alt, wie das Werk selbst; immer und immer wieder hörte man von hier und dort, dass jemand an einer Dramatisierung des weltbekannten Buches arbeite. Von einem Resultat jedoch verlautete jemals kaum etwas, bis in neuester Zeit zwei italienische Opernkomponisten, Puccini und Leoncavallo, mit dem Ergebnis ihrer Bearbeitungen an die Öffentlichkeit traten. Der Komponist der „Bajazzi" soll im nächsten Winter in Wien und, wie man sagt, auch in Berlin zu Gehör kommen, während Puccinis Oper jüngst am Geburtstage des Komponisten hier herausgebracht wurde.

Puccinis Buchmacher, die Herren Giacosa und Illica, sind fixe Leute, die sich auf den äusseren Zuschnitt eines guten Opernlibrettos gar gut verstehen; die vier Akte, ich wollte sagen „Bilder", sind geschickt aufgebaut und wirksam gesteigert. Leider kommen die Verfasser über diese Äusserlichkeiten nicht hinaus; sie sind Macher, aber keine Dichter, und das ist bei dem vorliegenden Stoff doppelt und dreifach vom Übel. Die Arbeit verlangte einen ganzen Mann, eine Murger kongeniale Natur, wenn ein Kunstwerk von der Bedeutung des Originals geschaffen werden sollte.

Das erste Bild zeigt uns den Maler Marcel und den Poet Rudolf in ihrer Bude bei der Arbeit, diesen schriftstellernd, jenen mit der Vollendung seines Gemäldes „Der Zug durchs rote Meer" beschäftigt. Es ist Weihnachtsabend und so kalt, dass die vor Frost erstarrten Hände kaum im stande sind, Feder und Pinsel zu führen. Doch auch in dieser Situation verlieren die lustigen Kumpane den Humor nicht, unter Scherzen übergiebt der Dichter das Manuskript eines dreiaktigen Dramas dem Flammentode. An der letzten Glut kann sich auch noch Freund Collin, der Philosoph, der unverrichteter Sache vom Leihhaus heimkehrt, erwärmen. Die Bekanntschaft des Vierten im Bunde, des Musikers Schaunard, machen wir auch bald darauf. Ihm lächelte unterwegs das Glück in Gestalt eines spleenigen Engländers. Er kehrt als Kapitalist heim; als Herolde ihm voran erscheinen Leute mit allem möglichen Ess- und Trinkbaren. Die Freude ist gross, man lässt sich's prächtig schmecken, nötigt den wegen des rückständigen Mietzinses mahnenden Hauswirt, so lange mitzumachen, bis er beneibelt und unverrichteter Sache von dannen zieht. Im Café soll dieser Freudentag beschlossen werden; man macht sich auf den Weg dorthin, Rudolf zurücklassend, der noch schnell einen Zeitungsartikel beenden und dann folgen will. Als er kaum allein ist, klopft es an die Thür, herein kommt ein junges Mädchen, die Flurnachbarin des Zigeunerquartetts, mit der Bitte um ein Streichholz für ihre Kerze, die der Wind ausgeblasen hat. Rudolf reicht es ihr, doch das Licht erlischt wieder, die beiden befinden sich im Dunkeln; beim Suchen nach dem Hausschlüssel, der auf den Boden gefallen ist, finden sich ihre Hände, sie erzählen sich, wer sie sind, und ihre Herzen finden sich. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, dass Mimi „auf Leinwand stickt im und ausserm Hause". Arme Mimi, bei Murger bist du ein so flottes und graziöses Mädel, und die Herren Giacosa und Illica haben aus dir ein entsetzlich sentimentales Nähmädchen gemacht.

Zweites Bild: Strassenkreuzung am Café Momus. Hier finden wir, inmitten eines überaus reich bewegten Weihnachtsmarkt-Getriebes, die Freunde wieder. Rudolf hat Mimi mit der Gesellschaft bekannt gemacht und man nimmt an einem gemeinsamen Tische Platz.

An einem benachbarten Tische erscheint bald darauf Musette, eine Schöne aus dem Quartier latin und frühere Geliebte Marcels. Augenblicklich hat sie ein Zahl-Verhältnis mit einem alten reichen Dummkopf, während sie mit ihrer Liebe bald diesen, bald jenen beglückt. Als Musette und Marcel einander sehen, erwacht gegenseitig die alte Zuneigung, der alte Herr wird unter irgend einem Vorwande entfernt, und Musette schliesst sich Marcel und seinen Genossen an. Hinter einer aufziehenden Wachtparade fällt der Vorhang.

Das dritte Bild zeigt den Platz vor der Zollwache an der Barrière d'Enfer. Es ist Morgen, dichter Schnee fällt, allerlei Leute, die ihrer Beschäftigung nachgehen wollen, werden von dem Zollbeamten eingelassen. Mimi erscheint, blass, abgehärmt, ein böser Schwindsuchtshusten plagt die Ärmste fürchterlich. Sie will sich von Rudolf trennen und hierzu sich der Hilfe Marcels bedienen, den sie mit Musette in einem nahegelegenen Wirtshaus weiss. Durch eine Magd lässt sie ihn herausrufen. Doch auch Rudolf befand sich in der Kneipe und kommt heraus, um sich nach Marcel umzusehen. Ausser dem Freunde findet er nun auch seine Geliebte, die er in letzter Zeit arg vernachlässigt hatte. Eine rührende Liebesscene, mit der ein Zankduett zwischen Marcel und Musette kühn verwoben ist, beschliesst den Akt.

Das letzte Bild stellt die bekannte Mansardenwohnung der Zigeuner dar. Marcel und Rudolf, beschäftigt, wie im ersten Akt, kranken an Sehnsucht nach ihren Geliebten, die sie inzwischen verlassen und sich nach einkömmlicheren Verhältnissen umgesehen haben. Collin und Schaunard kommen, dieser mit einem Laib Brot, jener mit einem Hering bewaffnet, heim und dieser komische Anblick lässt die beiden anderen ihre Liebesschmerzen vergessen. Noch einmal schwingen sich alle zu einer tollen Lustigkeit auf. Sie inscenieren mit den vorhandenen Requisiten ein solennes Souper, tanzen, fechten und stellen die ganze Bude auf den Kopf. Mitten in diese Ausgelassenheit hinein platzt Musette, die in grosser Aufregung die Thür aufreisst und das Erscheinen der todkranken Mimi ankündigt. Es ist alles vergessen und vergeben, die Mädchen werden von den Freunden aufgenommen, als ob nichts vorgefallen sei, und für Mimi wird ein Lager inmitten der Stube bereitet. Die nun folgende Scene gehört zu dem Hässlichsten, was je auf die Bühne gebracht ist. Unter fortwährenden Hustenanfällen haucht Mimi ihren Geist aus, nachdem Musette noch zur heiligen Jungfrau gebetet hat, dass sie ihrer Freundin doch aufhelfen möge. Stört den Zuhörer sonst oftmals im Verlaufe der Oper eine aufdringliche Sentimentalität, eine Unwahrheit in der Charakteristik, so verursacht ihm diese Schlussscene geradezu physische Schmerzen. Wenn auch alles andere vorzüglich gelungen wäre, ich glaube, diese Schlussscene entschiede doch über das Schicksal der Oper.

Die Fehler des Komponisten decken sich bezüglich der schlechten Charakterisierung mit denen seiner Librettisten, wie das ja auch kaum anders möglich ist. Er wird sentimental, wo er launig, witzig sein sollte, er greift zu schwerfälligen Cavalleria-Accenten, wenn er dieses flatterhafte, leichtlebige Völkchen zu einander von Liebe reden lässt. Ein grosser Fehler der Musik ist ferner ihre Zerrissenheit, geschlossene einheitliche Steigerungen vermisst man fast ganz, wenn man sich eben an einem glücklichen Einfall, an einer hübschen Wendung erfreut hat, gleich wird man wieder in eine andere Stimmung gerissen. Als Fehler ist auch eine Originalitätssucht zu bezeichnen, die sich in auffallenden Quintenfortschreitungen zu erkennen giebt. Eine erkleckliche Anzahl von Dreiklängen in Quintenlage, von drei Trompeten Fortissimo in die Welt geblasen, leiten den zweiten Akt ein, und immer wieder, wenn dem Komponisten nichts anderes einfällt, oder wenn er interessant sein will, nimmt er seine Zuflucht zu diesem Gewaltmittel. Eine Quintenfolge kann von beredtem Ausdruck sein, und es wird heutzutage kaum jemandem einfallen, etwas gegen Quinten ihrer selbst willen einzuwenden. Gegen solche marktschreierischen Quinten-Effektmittel jedoch, wie sie Puccini in seiner Bohème zur häufigen Anwendung bringt, muss Einspruch erhoben werden. Vorzüge der Oper sind eine feine Behandlung des Orchesters, die die Sänger nie nötigt, sich stimmlich zu übernehmen, sowie grosse technische Geschicklichkeit im Aufbau von Ensemblesätzen (2. Akt). Ferner ist dem Komponisten eine gewisse vornehme Natürlichkeit in der Erfindung nachzurühmen, die, wenngleich sie nicht eigentlich originell ist, doch einen angenehmen Eindruck macht.

Die Aufführung war musterhaft. Die Damen Herzog (Mimi), Dietrich (Musette), die Herren Naval (Rudolf), Bachmann (Schaunard), Hoffmann (Marcel) und Krasa (Collin) in den Hauptrollen, die Inscenierung, die Dekorationen und nicht zuletzt die Leistung des Orchesters unter Steinmanns Anführung waren des grössten Lobes würdig. Der Komponist, eine sehr sympathische Erscheinung, wurde etwa 12 mal gerufen, nach dem letzten Akt allerdings nicht ohne energischen Widerspruch. Rudolf Buck

„A basso porto".

Die erste Berliner Aufführung des lyrischen Dramas „A basso porto" von N. Spinelli am 2. Juli 1897 im Theater des Westens.

Als vor Jahren bei dem bekannten Sonzognoschen Preisausschreiben Pietro Mascagni mit seiner Cavalleria als erster Sieger aus dem Wettbewerb hervorging, verdunkelte der meteorengleich strahlende Ruhm dieser genialen Arbeit alle seine Nebenbuhler, unter denen der Komponist der zu besprechenden Premiere mit seiner einaktigen, an italienischen Bühnen mit Gemma Bellincioni in der Titelrolle oft gegebenen Oper „Labilia" den zweiten Preis errang. Während Mascagni nach dem schnell verflogenen Rausche des Cavalleria-Taumels rapid von der Ruhmeshöhe sank und bis zu dem besser ausgefallenen „Ratcliff", den uns in Leipzig die Stuttgarter Gäste zweimal in glänzendem, äusserm Gewande vorgeführt haben, nur durch eine Reihe flüchtiger Ein- und Zweiakter die musikalische Welt enttäuschte, — bildete Nicola Spinelli sein Talent im Stillen und zeitigte nach der Operette „I Guanti Gialli" (Die weissen Handschuhe) in dem lyrischen, dreiaktigen Drama „A basso porto" eine köstliche Frucht seines ernsten Strebens. Schon im Jahre 1890/91 koncipiert wurde „A basso porto" 1893 zum erstenmal an einer deutschen Bühne und zwar in Köln mit glänzendem Erfolge aufgeführt, es folgten die Bühnen Halle, Kassel, Breslau und am 2. Juli a. c. Berlin, überall dasselbe Ereignis — ausverkaufte Häuser und durchschlagender Erfolg.

Nicola Spinelli nennt sein Glückskind „lyrisches Drama", wohl nur im Gegensatz zu den übrigen Trägern des neuitalienischen „Verismus", denn die Bezeichnung ist eine contradictio in adjecto, welche durch die verkleideten Cognettischen Volksscenen keineswegs gemildert wird. Wir kennen nur eine Kunstform, die alle drei Elemente, das epische, lyrische und dramatische, in sich vereinigt. Der Inhalt der von Eug. Checchi verbreiteten, neapolitanischen Volksscenen — von Ludwig Hartmann mit mässigem Geschick ins Deutsche übersetzt — setzt die Kenntnis von dem Wesen, dem Ziele und den Zwecken der Camorra voraus, nur dann verstehen wir die Exposition des ersten und die Peripetie des dritten Aktes. Die Camorra ist ein heute noch in Italien existierender Geheimbund, dessen Zweck in erster Linie ist, durch Gewaltthätigkeiten ohne Rücksicht auf Gesetz und Recht Reichtümer zu erwerben, um im dolce far niente ein sorgenloses Dasein zu führen. In Ausführung der Verbrechen nähert sich die Camorra unsern strafrechtlichen, sehr unterschiedlichen Begriffen von „Bande" und „Komplott". Als Komplott nimmt die Camorra manchmal einen politischen Charakter an, wie zur Zeit Ferdinand II. von Neapel und unterscheidet sich kaum von der Anarchie, auch ist sie venal. Die heutige Camorra ist organisiert, es herrscht im Innern die strengste Disciplin, das Oberhaupt (capo) hat über die Mitglieder unbeschränkte Jurisdiktion. Diese Machtstellung innerhalb der Camorra, welche das Volk noch mit dem Nimbus der Mystik, sowie die Gewaltthaten derselben mit dem der Romantik umgab, reizt den Cicillo. Er verrät das Haupt der Camorra (den Aniello) der Polizei, mit den Worten „ich will hier herrschen" tritt er in die Handlung ein. Vorläufig unentdeckt, tyrannisiert Cicillo die Bande und weiss den Verdacht der Spionage von sich auf einen gewissen Luigino zu lenken. Im entscheidenden Moment wird er jedoch vor dem Tribunal von der Mutter des Luigino als der wirkliche Verräter entlarvt und fällt von der Hand dieses Weibes. Letztere That findet ihre Erklärung und Begründung in der Vorgeschichte des Dramas, welche circa zwanzig Jahre früher sich abspielt. Cicillo hat die Mutter Maria geliebt, wurde aber ihrer überdrüssig und wandte sich einer anderen (Carmela) zu. In wahnsinniger Eifersucht ward Maria zur Mörderin an dieser neuen Rivalin, während Cicillo im Gefängnis sitzt, heiratet sie und schenkt zwei Kindern, Luigino und Sesella das Leben. Seit dieser Zeit ist Cicillo von tödlichem Hasse gegen Maria erfüllt, sein Sinnen und Trachten ist auf Rache gerichtet, Rache an Maria und an ihren Kindern. Luigino soll zum Sträfling, Sesella zur Dirne werden und mit infernaler Bosheit führt er seine Rache-

pläne durch. Im Begriff, Sesella nach einer simuliert-stürmischen Liebeserklärung zur Flucht zu zwingen, den in Spiel und Laster versunkenen Luigino durch falsche Denunziation an den Galgen zu bringen, — werden seine Pläne durchkreuzt von Maria, in deren Herzen die alles bezwingende Mutterliebe zu Luigino und Sesella triumphiert über die immer noch glimmende, sinnliche Liebe zu ihrem Todfeinde. Noch einmal flammt diese Liebe auf: nachdem vom Tribunal der Camorra über den Verräter Cicillo sofortige Todesstrafe verhängt und Luigino zum Vollstrecker des Todesurteils ernannt ist, will Maria nicht, dass ihr Sohn zum Mörder werde, sie eilt zu Cicillo und verspricht ihm Flucht und Rettung, wenn er von seinem verderbenbringenden Hasse abschwöre. Cicillo erwidert die Bitten der gemarterten Frau nur mit Spott und Hohn, als er auch angesichts des Todes auf seine Rache besteht, stösst Maria ihm selbst den Dolch in die Brust.

Man sieht, ohne Blutvergiessen geht es auch bei dem „lyrischen Drama" nicht ab, man kann aber hierfür den Komponisten um so weniger verantwortlich machen, als nun einmal Raub, Mord und entfesselte Liebesleidenschaften die [illegible] des Verismus sind — „ach, nicht die Märchen allein sind der Zweck der Kunst, auch was er wirklich sieht, schildere der Dichter". Zudem mildert die Musik Spinellis das krasse Sujet da, wo unser Empfinden verletzt wird, z. B. in der Scene, wo Mutter und Tochter in erotischen Neigungen sich begegnen und die Mutter ihre Liebe zu Cicillo eingesteht. Die reine, weltbezwingende Mutterliebe, die „stark genug ist, das Weh einer ganzen Welt zu heilen", bildet die Triebfeder und den Kernpunkt der Handlung.

Diese idealisiert Spinelli in genialer Weise. Klare, in lyrischen Momenten glänzende Diktion und reiche melodische Erfindung sind die Vorzüge seiner Musik vor den übrigen Veristen, vor allem vor Puccini, dessen Bohême durch Zufall in Berlin mit „A basso porto" zusammentraf. Spinelli hält sich ebenso fern von der brutalen Instrumentation Mascagnis, wie von den krassen Gegensätzen in der musikalischen Diktion eines Leoncavallo und Puccini, wie er andererseits ihre abgerissenen, kurzatmigen melodischen Phrasen verwirft und endlich einmal wieder herrliche Melodien dem Ohre bringt, wie wir sie seit Verdis Zeiten nicht mehr vernommen haben. Hier liegt die Bedeutung der Erscheinung Spinellis und der Schwerpunkt seiner Begabung. Die beiden Duette zwischen Maria und Sesella und Cicillo und Sesella (2. Akt), Cicillos „Einst, da noch die Jugend" und Marias inniges „Den Namen Mutter hauchen aus die Lippen", sowie das melancholische, sinnliche Glut atmende Liebeslied Luiginos „Sei mir gegrüsst, o Meer", sind wahre Perlen lyrischer Tonkunst. Das dramatische Talent Spinellis dokumentiert sich vor allem in den Ensemblesätzen, die in einem wohlberechneten Crescendo kulminieren und hinreissend wirken. In den übrigen Scenen, besonders in den Monologen, wozu ich auch das Gebet Marias (3. Akt 1. Scene) rechne, bleibt die Klimax und dramatische Wucht, z. B. hinter der gewaltigen Ratcliffserzählung (2. Akt William Ratcliff) allerdings zurück.

Glänzend behandelt Spinelli das Orchester. Die Instrumentation ist vornehm, charakteristisch, ohne in die gerügten Fehler der übrigen Veristen zu fallen, illustriert Spinelli die scenischen Vorgänge oftmals ganz eigenartig. Er verwendet Leitmotive nur spontan, ihre Behandlung ist mehr formell, ohne psychologischen Zwang. Charakteristisch wie der Monolog des rachedurstigen Verräters Cicillo ist auch sein Motiv

Auf einen Vorzug Spinellis möchte ich noch hinweisen, auf die Behandlung der Singstimmen. Spinelli kennt die menschliche Stimme und ihre Leistungsfähigkeit, welche Kenntnis man Mascagni nach seinem exorbitant geschriebenen Ratcliff absprechen muss. In „A basso porto" ist alles sangbar, allen Stimmen und dem, was sie singen, giebt Spinelli eine sinngemässe Basis, die nur einmal und zwar zum Schluss des Dramas *ff* massiv wird.

Von der Berliner Aufführung, die am 2. Juli in dem feenhaft glänzenden, akustisch wunderbaren Prachtbau des „Theaters des Westens" in Anwesenheit des Komponisten stattfand, ist zunächst ein durchschlagender Erfolg zu konstatieren. Frau Moran-Olden sang die Mutter Maria, welche in Deutschland von ihr kreiert wurde, mit dem Aufwand ihrer immer noch phänomenalen Stimmmittel und ihres hinreissenden Darstellungsvermögens. Die Stimme hat nur in der Mittellage eingebüsst — bekanntlich war die Mittellage bei dieser gottbegnadeten Sängerin von Natur nicht vollkommen, und wusste die Gesanglehrerin Frl. Auguste Götze ihr nichts Primäres abzugewinnen — sonst weist sie ihre frühere Kraft und jugendfrischen Glanz auf. Es liegt eine Kraft der Überzeugung in diesen Tönen, der sich niemand entziehen kann, manchmal auch, z. B. im Gebet, ein tiefergreifender Seelenschmerz, der an das herbe Weh der hartgeprüften, eminenten Künstlerin gemahnt: „Senk', ach, die Ruh in mein gequältes Herz". Fräulein Triebel sang die Sesella gut, verfiel aber bei der Verkörperung ins Schablonenhafte, Übertriebene, aus diesem Grunde gelang es ihr nicht, die abstossenden Scenen während und nach dem Geständnis der Mutter von der Liebe zu Cicillo zu mildern. Diesen gab Herr von Lauppart in jeder Beziehung hervorragend. Die kräftige Baritonstimme parierte und hielt, trotzdem der Künstler in allen Scenen aus dem Vollen schöpfte und oftmals hart an der Grenze des künstlerisch Erlaubten sich bewegte, bis zum Schluss standhaft aus. Herr von Lauppart ist ein interessanter Darsteller, er charakterisiert mit sprechenden Mienen und Geberden. Eine ganz mässige Leistung, gesanglich wie in der Darstellung war der Luigino des Herrn Buchwald. Die Stimme dieses Herrn hat zwar einen ausgesprochen tenoralen Timbre und schneidende Kraft, ist aber so ziemlich mit allen naturalistischen Mängeln behaftet, die selbstredend jeden Kunstgesang und jeden Genuss an den wunderschönen Stellen der dankbaren Partie ausschliessen. In der Darstellung des Luigino war auch nicht ein einziger Zug, der auf Intelligenz und selbständige Auffassung schliessen lässt: das wirksame plötzliche Erscheinen in dem Moment, als Cicillo seine Schwester umarmt und küsst, der ahnungsvolle Ruf 1. Akt, 4. Scene gingen spurlos vorüber. Ohne provoziert zu sein, gab mir der Komponist nach der Vorstellung seine Unzufriedenheit über die Leistung dieses Heldentenors kund. Die kleineren Rollen des Wirtes Pascale und des Pichillo waren genügend.

Der wunde Punkt der Berliner Premiere war das Orchester, mit dessen Leistungen der Komponist in einer weitern, zu mir gethanen Äusserung nicht zufrieden war. Um gerecht zu sein, will ich bemerken, dass das Orchester in dieser Sommersaison zusammengewürfelt ist und aus Musikern besteht, deren künstlerische Potenz keineswegs eine gleichwertige ist, wozu Überanstrengung und unerträgliche Hitze weitere mildernde Faktoren bilden. Herr Kapellmeister Wolfheim schien übrigens dieses Manko der Aufführung nicht zu empfinden, denn sonst wäre er nicht schon nach dem ersten Akt nach kaum zweimaligem Heben des Vorhanges an der Rampe erschienen und hätte sich später nicht stets mit dem Komponisten in gleiche Reihe gestellt. Die Regie war sorgfältig und der Pracht

des Hauses entsprechend, in der Tracht der Camorristen vermisste man das Typisch-Nationale, das Malerische in den Lumpen der Lumpen. Der Beifall des Hauses war derart, dass jeder Zweifel an der Lebensfähigkeit des Spinellischen Dramas auf deutschen Bühnen für immer beseitigt ist, und diese Überzeugung lässt mich an die Direktion Staegemann das Ersuchen richten, auch in Leipzig „A basso porto" in der kommenden Saison zur Aufführung zu bringen, nachdem Kukuschka und Dubrowsky bloss ein ephemeres Dasein gefristet haben. An unserer Bühne haben wir ausserdem eine glänzende Besetzung in Schelper als Cicillo, Frl. Beuer und Doenges als Maria und Sesella, während die Tenorpartien bei den Herren Merckel und Moers eine den Komponisten zufrieden stellende, gesangliche Wiedergabe fraglos finden würden. Vielleicht hat das Leipziger Publikum bei der Premiere auch das Vergnügen, nach langer Zeit wieder Frau Moran-Olden, den einstigen hellleuchtenden Stern der Leipziger Bühne, in der von ihr mit beispielloser Künstlerschaft kreierten „Mutter Maria" zu hören und zu sehen. —

Die Grenzen der italienischen Kunstepoche, welche wir mit dem Begriff des Verismus identifizieren und die mit Mascagni ihren Anfang nimmt, sind, wie mir scheint, absehbar, allein in dieser Kunstrichtung hat die musikalische Persönlichkeit Spinellis einen Markstein gesetzt, in welchen der Schöpfer von „A basso porto" mit tönendem Griffel den Mahnruf des alten Römers eingegraben hat: „Est modus in rebus, sunt certi denique fines".

J. Molar.

Litterarischer Teil.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

Um den Lesern der „Redenden Künste" ein möglichst vollkommenes Bild von Bayreuth 1897 zu geben, führen wir ihnen die Dirigenten und Solisten der diesjährigen Festspiele im Bilde vor und vervollständigen die Bilder durch eine kurze biographische Skizze. Die Reihenfolge der Bilder ist zwanglos.

I.
Siegfried Wagner.

Der einzige Sohn des grossen Meisters aus dessen Ehe mit Cosima Liszt, Siegfried Wagner, ist in einer Zeit geboren, zu der der Meister die Geburt eines Sohnes freudig begrüssen musste — eine Quelle des Trostes. Endes des Jahres 1865 hatte Richard Wagner bekanntlich sein Asyl in München, den Intriguen seiner Feinde weichend, verlassen müssen, und zum zweitenmal bot ihm die gastfreie Schweiz eine bleibende Stätte. In Triebschen bei Luzern liess der Meister sich dauernd nieder, dort ist am 6. Juni 1869 Siegfried geboren. Im Jahre 1872 siedelte Wagner nach Bayreuth über, wo Jung-Siegfried aufwuchs, hellen Sonnenschein in das traute Heim bringend, welches dem Grossen erst im Herbste des Lebens zu teil werden sollte. Die öffentliche Aufmerksamkeit hat Siegfried Wagner erst ziemlich spät auf sich gelenkt, da es bis vor wenigen Jahren allgemein bekannt war, dass Siegfried, dem Wunsche seines Vaters folgend, nicht die Musikerlaufbahn einschlagen, sondern sich dem Baufache widmen werde. In der That hat sich Siegfried Wagner mit letzterem Berufe denn auch eine Zeit lang eifrig und erfolgreich beschäftigt, aber plötzlich wurde er, wie er selbst ausgesprochen hat, durch einen unwiderstehlichen Drang der Musik in die Arme geführt. Die ersten musikalischen Studien machte er bei Engelbert Humperdinck, dem damals noch nicht weltbekannten Komponisten von „Hänsel und Gretel", und bei Julius Kniese, die das Talent des Jünglings so rasch zur Reife brachten, dass schon bei den Proben zu den Festspielen 1892

Siegfried Wagner thätig eingreifen konnte. Sein Debut in der Öffentlichkeit bestand summa cum laude Siegfried, als er am 5. Dezember 1893 ein grosses Orchesterkonzert des Leipziger Liszt-Vereins mit Werken seines Vaters, seines Grossvaters und seines Lehrers Humperdinck leitete. Seit jener Zeit datiert der treffliche Ruf des jungen Musikers als Dirigent. Seine Konzertreisen durch ganz Deutschland trugen ihm reiche Ehren und Anerkennung ein. Überall begrüsste man in ihm den Träger des unsterblichen Namens mit warmen Sympathien, denen gegenüber niedrige Gehässigkeit neiderfüllter Gegner verstummen musste. Wie im Jahre 1896, so wird Siegfried Wagner auch diesmal wieder einen Cyklus dirigieren.

Siegfried Wagner.
(Photographie von Elliot & Fry, London. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.

Hans Richter.

Zu Raab in Ungarn erblickte der erste Kapellmeister der Wiener Hofoper, Hans Richter, das Licht der Welt. Sein Vater, welcher die Stelle eines Domkapellmeisters bekleidete, unterrichtete den talentvollen Knaben in der Musik und verwendete ihn bei kirchlichen Aufführungen als Paukenschläger, als Chorsänger und gar als Orgelspieler. Leider verlor der kleine Hans schon mit zehn Jahren den väterlichen Erzieher und fand darauf Anstellung als Chorknabe an der k. k. Hofkapelle in Wien, wo der bekannte Theoretiker Sechter ihm weiteren Unterricht erteilte. Von 1859 bis 1865 studierte Richter am Konservatorium der Musikfreunde daselbst Waldhorn, Klavier, Violine und Komposition. Ein entschiedener Anhänger der Reformbestrebungen Richard Wagners, verweilte er 1866—1867 bei dem Meister in Luzern. Dieser betraute Richter mit der Kopierung der Meistersinger-Partitur für die Drucklegung. Als 1867 diese Oper in München einstudiert werden sollte, berief Hans von Bülow, auf Empfehlung Wagners, den jungen Musiker zu sich, und 1868 führte sich dieser in einer Aufführung des Rossinischen „Tell"

vorteilhaft als Hofkapellmeister ein. Am 23. März 1870 dirigierte er im Monnaie-Theater zu Brüssel mit ungewöhnlichem Erfolge den „Lohengrin". Darauf begab er sich wieder zu Wagner nach Luzern und kopierte dort die Partitur des soeben vollendeten „Siegfried". Von 1871–1875 war Richter Kapellmeister am Nationaltheater in Budapest. Hier traf ihn der Ruf an die Wiener Hofoper als Nachfolger Dessoffs. Mit Freuden nahm er das ehrenvolle Anerbieten an und dirigierte u. a. in der österreichischen Hauptstadt mit grossem Erfolg „Die Meistersinger". Zugleich übernahm er noch die Leitung der angesehenen Konzerte in der Gesellschaft der Musikfreunde daselbst. Den treuen Vor-

Hans Richter.

(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph, Dresden. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

kämpfer seiner Kunst berief Richard Wagner 1876 nach Bayreuth, wo Richter mit der Aufführung des Nibelungenringes sich unbeschreibliche Ehren errang. Im Jahre 1877 gab der Bayreuther Meister in London grosse Konzerte, welche er abwechselnd mit Richter unter enthusiastischem Beifall leitete. Seit 1879 giebt Richter in der britischen Hauptstadt alljährlich grosse, seinen Namen tragende Konzerte und hat auch öfters auf rheinischen Musikfesten künstlerische Grossthaten vollbracht. Als Mensch ist der geniale Künstler von gewinnendster Herzlichkeit. Einer der Hauptleiter der Bayreuther Festspiele, hat es auch ihm selbstverständlich an hohen Auszeichnungen seitens verschiedener Höfe nicht gefehlt.

Felix Mottl.

Felix Mottl wurde am 24. August 1856 in Unter St. Veit bei Wien geboren. Wegen seiner schönen Sopranstimme fand er Aufnahme im Löwenburgischen Konvikt und besuchte nach Absolvierung dieser Anstalt das Wiener Konservatorium, wo namentlich der wohlwollende Einfluss Direktor Hellmesbergers und Johann Herbecks den jungen Künstler förderte. Schon als Student dirigierte er den dortigen akademischen Wagnerverein, begab sich darauf in glühender Begeisterung für Wagner 1875 nach Bayreuth. Dieser erkannte bald das bedeutende Talent Mottls and betraute ihn mit der Durchsicht des Notenmaterials der Nibelungentetralogie. Im folgenden Jahre wirkte der junge

Felix Mottl.
(Photographie von Oskar Suck, Hofphotograph, Karlsruhe. Autotypie von Rudolf Loes, Leipzig.)

Musiker als Solorepetitor bei den ersten Bayreuther Festspielen mit. 1881 folgte er dem ehrenvollen Ruf als Nachfolger Dessoffs an das Hoftheater zu Karlsruhe, wo er mit einem glänzenden Künstlerensemble die von ihm vorgeführten Werke in mustergiltiger Weise interpretiert. Die Versuche, Mottl 1886 für die Berliner Hofoper zu gewinnen, prallten an der Beliebtheit dieses genialen Kapellmeisters wirkungslos ab.

Seine Opern „Agnes Bernauer“ und „Fürst und Sänger“ wurden in Weimar beziehentlich Karlsruhe mit vielem Beifall aufgeführt. 1886 sass er zum erstenmal in Bayreuth am Dirigentenpult und leitete die Aufführungen von „Tristan und Isolde“. Für den erkrankten Levi dirigierte Mottl 1888 den „Parsifal“ und seit dieser Zeit ist er ständiger Dirigent der Festspiele. Seine reiche künstlerische Thätigkeit trug ihm hohe Auszeichnungen und Ehren von vielen Fürstenhöfen ein.

Julius Kniese.

Der ständige Musikdirektor der Bayreuther Festspiele und Leiter der von ihm daselbst ins Leben gerufenen Bühnengesangsschule Julius Kniese, ist Ende 1848 zu Roda im Altenburgischen geboren. Schon im zwölften Lebensjahre, mit schöner Sopranstimme begabt, wurde er Präfekt der Kurrende, und im fünfzehnten gar Dirigent eines Männergesangvereins. 1866 sah er seinen Lieblingswunsch, Schüler des Altenburger Hofkapellmeisters Dr Stade zu werden, unter gleichzeitigem Besuche einer dortigen Studienanstalt, in Erfüllung gehen, und bald konnte er den Lehrer in dessen Hoforganistenamte und in der Direktion der Singakademie vertreten. Drei Jahre später siedelte er nach Leipzig über, um Schüler des dortigen Konservatoriums zu werden. Professor Carl Riedel, der berühmte Dirigent und Gründer des nach ihm benannten Riedelvereins, und Dr. Franz Brendel rieten ihm ab und übernahmen persönlich die Weiterbildung des Kunstjüngers,

Julius Kniese.
(Photographie von Hans Brand, Hofphotograph, Bayreuth. Autotypie von Rudolf Loes, Leipzig.)

Brendel leider nur einige Monate, denn er starb noch in demselben Jahre. Hier sei erwähnt, dass Franz Liszt sich für die Jugendarbeiten Knieses, speciell für ein Trio lebhaft interessierte und den jungen Musiker nicht aus den Augen verlor. Den ersten Schritt zur Selbständigkeit that Kniese durch Übernahme der Direktion der Singakademie in Glogau, wo er 1870–76 als Chor- und Orchesterdirigent ein reiches Feld künstlerischer Wirksamkeit fand und des öftern Gelegenheit hatte, auch seine pianistische Fertigkeit zu zeigen. 1876–84 leitete er den Rühlschen Gesangverein, sowie den Wagnerverein in Frankfurt a. M., und in den nächsten drei Jahren die städtischen Konzerte in Aachen. Hier wie dort, zu einer Aufführung des Christus, der herrlichen Faust-Sinfonie und anderer Lisztscher Werke beehrte ihn der Meister mit seinem Besuche. Nach zweijährigem Aufenthalte in Breslau trat Kniese 1889 in seine jetzige reiche Thätigkeit, die um so höher anzuschlagen ist, als sie thatsächlich „im Verborgenen blüht". Das Kom-

ponieren hat er seither fast ganz aufgegeben, weil, wie er sagt, alles, was ihm einfallen könnte, tausendmal besser in den Partituren Richard Wagners steht und er es für richtiger hält, dass sich das blosse Talent statt um eigene Kompositionsversuche um die Mithilfe der Musteraufführungen unserer herrlichsten deutschen Kunstwerke bemühe.

Anton Fuchs.

Wie die meisten bekannten Opernregisseure unserer Zeit, ist Anton Fuchs zu diesem verantwortungsreichen Posten erst avanciert, nachdem er eine erfolgreiche

Anton Fuchs.
Photographie von W. Hoeffert, Hofphotograph, München. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.

Sängerlaufbahn in der Hauptsache abgeschlossen hatte. Diese Carriere hat, so häufig sie sich auch konstatieren lässt, etwas Sinnwidriges an sich, denn das Wirken eines Regisseurs und folglich auch die Vorbildung zu demselben setzt eigentlich doch ganz andere Eigenschaften voraus, als diejenigen, über die ein intelligenter, renommierter Sänger verfügt, und so kommt es, dass diejenigen Regisseure, die sowohl Sänger und Kammersänger schliesslich scenische Leiter wurden, ihre Aufgaben selten im Sinne Wagners lösen, der vom Regisseur mit Recht so viel Wissen und Bildung verlangt. Anton Fuchs, der Münchener Oberregisseur, ist denn auch nur als die die Regel bestätigende Ausnahme anzusehen. Wie Heinrich Vogel hat Fuchs die längste Zeit seines Lebens in der Isarstadt, in der er im Jahre 1845 geboren wurde, zugebracht. Ein Schüler Julius Heys, betrat er die Bühne seiner Vaterstadt im Jahre 1873 zum erstenmal und wurde sofort als

lyrischer Bariton für dieselbe verpflichtet. Zu den ersten Parsival-Aufführungen (1882) zog Richard Wagner den jungen Sänger nach Bayreuth, dort sang er in den Jahren 1882, 1883 und 1884 den Titurel und Klingsor, abwechselnd mit dem leider verstorbenen Hill, Kindermann und Degele, und im Jahre 1888 noch den Kurwenal. Späterhin ist er nur als Regisseur thätig gewesen, und auch heuer bei den Nibelungen wird Fuchs sich auf die anstrengende Arbeit in den Proben und bei den Aufführungen hinter den Koulissen beschränken. Anton Fuchs ist königl. bayr. Kammersänger und Ritter hoher Orden. Er gehört zu den wenigen ausübenden Künstlern, die vom preussischen Hofe mit einer Auszeichnung (Kronenorden) bedacht worden sind.

Die Wolter.

Auf den Höhen des deutschen Schauspiels fängt's an zu herbsten; es will Abend werden im Reiche der theatralischen Kunst. Innerhalb sechs kurzer Monde hat die Wiener Burg zwei unersetzliche Verluste erlitten, zwei ihrer hehrsten Säulen sind geborsten, die eine in jähem Sturze über Nacht, die andere nach Wochen heftigster Erschütterung. Dem grossen Mitterwurzer folgte die grosse Wolter am 14. Juni „in jenes Land, aus dess Bezirk kein Wanderer wiederkehrt“. Mitterwurzer und die Wolter! Zeit ihres Lebens waren sie Antipoden in ihren äusseren Verhältnissen, wie in ihrer Kunst. Er, der ungestüme Feuergeist, der ewig andere, ein echtes Theaterkind, er, der nie zur Ruhe kam, um sich seines glanzvollen Ruhmes zu freuen, weil er immer etwas vom Welten durchwandernden, nimmer müden Titanen in sich hatte, nie lange an einem Platze aushielt, unaufhörlich weiterstrebte und sich nie Genüge that an sicherem Besitz, — und sie, die reife, ja überreife Künstlerin, die aus den Niederungen des Lebens zu seinen sonnigsten Höhen gestiegen war, die länger als ein viertel Jahrhundert von den gleichen weltbedeutenden Brettern herab die theaterfreudige schöne Kaiserstadt an der Donau entzückt und begeistert hatte, wie wenige zuvor, und die mit dem kommenden Alter nur eins vergass: die Stätte ihrer unvergesslichen Triumphe zu verlassen, so lange sie noch unerreicht dastand und keine Rivalin zu fürchten brauchte, auch nicht die kühne Adele Sandrock, die ihr mit zögernder Hand nach dem bereits welken Lorbeer zu greifen drohte.

Nun ist sie nicht mehr. Im breiten Strome rauscht das Leben vorüber an ihrem Grabe, in das man sie, bekleidet mit dem golddurchwirkten weissen Gewande der königlichen Priesterin von Tauris, in beinahe festfreudigem Gepränge nach ihrem Wunsche gesenkt hat, aber nimmer über ihr Grab, — denn dazu war sie zu gross. Die Kritik von heute, ein neues, anders denkendes Geschlecht ist vielleicht gesonnen, einen Mitterwurzer höher zu stellen, als eine Wolter, weil sie in jenem den Vertreter der Art nouveau im Schauspiel, und in ihr den Typus einer abgethanen Kunstrichtung sehen will. Aber ich glaube, das heisst die Thatsachen verkennen, denn sie haben beide auf dem gleichen Boden, wenn auch auf verschiedenen Gebieten desselben, in ihrer Kunstbethätigung immer das Grösste gewollt und auch fast immer das Grösste erreicht, so heterogen schliesslich die Mittel waren, die sie beim Erreichen dieses Zieles verwandten. Und wodurch? Sie blieben überall sich selber, ihrer eigensten Individualität treu. Was ist das gewaltigste an ihnen und an ihrer Kunst: Dieser Mut der Wahrheit, der bei beiden anders geartete Resultate zeitigte, aber bei beiden aus der gleichen Quelle entsprang, aus einer starken, machtvollen Persönlichkeit. Was jedoch ist das A und O alles unvergänglichen, schöpferisch künstlerischen Wirkens.

Allmutter Natur hatte die Künstlerin nicht allzu verschwenderisch für ihren Beruf ausgestattet: sie hatte nicht das Walkürenmass der Ziegler oder der Haverland, sie glich eher der genialen Adelaide Ristori, der Meisterin der Duse, die bekanntlich noch nicht mittelgross und doch eine kaum erreichte Darstellerin klassischer Heroinen war. Das Packende an der Wolter, das jeden ergriff, das niemand vergass, der sie einmal gesehen,

war ihr wundervoller Kopf mit seinem feinlinigen Profil, das so gar nicht passen wollte zu ihrer niedrigen Herkunft, und mit den dunkel glühenden Augen, die dann erst ihre ganze zauberische Kraft auszuüben imstande waren, wenn sie in wahnsinnigem Schmerz oder Zorn fast übermächtig dräuten, und wie fernes Donnerrollen ihre Stimme dazu erklang. Welch ein Organ! Es lebte in ihm ein dämonischer Klang, der alle Saiten reichster Empfindung in der Brust des Hörers erzittern liess, und der – von dem unheimlichen Flüstern der Lady Macbeth, bei dem sich's immer wie lähmender Schrecken über das ganze Haus legte, bis zu dem berühmten Wolter Schrei – immer von gleich zwingender Gewalt war. Laube, der genialste nachlessingsche Dramaturg, hatte sie, die damals nur eine Choristin des Wiener Karl Theaters war, in einer Gastvorstellung des einst viel gefeierten Berliner Tragöden Hendrichs entdeckt, ihr hilfreiche Hand geboten auf dem dornenreichen Pfade ihrer stolzen Carriere und sie – im Verein mit dem Berliner Theaterdirektor Hein und der bekannten dramatischen Lehrerin Glassbrenner – eigentlich zu dem gemacht, was sie später wurde. Der grimmige Burgtheater Direktor war es auch, der nicht nur die Grösse, sondern auch die Grenzen ihrer eigenartigen Begabung zuerst erkannt. Denn jedes Genie, jede über das Niveau des Durchschnitts gesteigerte Individualität ist in letzter Linie einseitig, die oft gerühmte Vielseitigkeit grosser Talente läuft mehr oder minder auf virtuose Spielereien hinaus und ist kaum ernst zu nehmen. So war die Wolter – und hierin bewährte sich wieder Laubes wundersam scharfer Blick für die Bühne – ganz ausserordentlich auch nur auf einem kleinen Gebiet: ihre eigentliche Domäne war die Verkörperung derjenigen klassischen Figuren, die das Mass des Gewohnten mächtig überragen. Alles Kleine und Kleinliche lag ihrer kraftvollen Darstellung mit diesem faszinierendem Zug monumentaler Vollendung ebenso fern, wie das mädchenhaft Keusche oder das Zaghafte und Zierliche. Am gewaltigsten war sie darum in Rollen von der Art der Lady Macbeth, Medea, Sappho, Kleopatra, Phädra, Orsina und Messalina. Der Pulsschlag einer heissen, elementaren Sinnlichkeit belebte alle diese Gestalten, denen sie von der ersten Scene ihres Auftretens bis zum Verschwinden von dem Schauplatze ihrer Thaten immer höchste Eindringlichkeit der Wirkung zu sichern wusste, und deren Wesenseigentümlichkeiten sie mit seltener Grösse und Einheitlichkeit zu erfassen verstand. Da gab es kein Tasten und Suchen nach Gesten und Tönen, kein langsames Sichhineinleben in die Geschöpfe der dichtenden Phantasie, – ihr erster Ton war ein stimmender Akkord, ihre erste Bewegung, oft nur ein flüchtiger Blick, ein leichtes Heben ihres dunklen Hauptes, liess die ganze Anlage, ja Durchführung ihrer Charakteristik schon ahnen. Ihre Spielweise ging darum immer auf das Ganze, der Kleinmalerei und jenem Herausspielen aus dem Milieu, das neuerdings durch sensible und zugleich sinnverwirrend technisch virtuose Schauspielgrössen à la Duse so in Aufnahme gekommen ist, stand sie kalt gegenüber, ebenso wie sie nur ein feines, müdes Lächeln hatte für die Streitfrage, die schon den alten Dresdener Romantiker Tieck bewegt hatte und die neuerdings Coquelin in seinem Buche „L'art et le comédien“ wieder aufs Tapet gebracht hat, ob nämlich der Schauspieler über oder in seiner Rolle stehen solle. Sie war überhaupt abhold aller grauen Theorie und pflückte von des Lebens goldenem Baum ihre reife Erkenntnis. In ihrer Jugend als Naturalistin und Revolutionärin ihrer Kunst verschrieen, war sie alt genug geworden, um die Weisheit des Satzes zu verstehen, dass das Wahre nie stirbt und das Schöne nie alt wird.

Einsam war es um sie geworden in ihren letzten Lebensjahren, ehe sie noch der Rasen deckte, hatte die Zeit, die kalte, herzlose, sie schon begraben, und nicht ohne Bitterkeit sprach die Wiener Kritik von ihr als der „historischen Grösse der Burg“. Man verstand sie nicht mehr. Der Beifall, den ihr einst das Publikum in verschwenderischer Fülle mit jauchzendem Evoe gespendet hatte, wandte sich neuen Sternen zu. Und dennoch – unentwegt stand sie bis zuletzt auf ihrem Posten, von dem sie nach schwerem, schier übermenschlichem Kampfe nur einer vertreiben konnte: der einzig Gerechte und Unsterbliche, der grosse Tod. Ihr Ruhm aber wird unsterblich und unvergänglich sein, denn Charlotte Wolter ist nur aus den Reihen der Menschen getreten, um für immer in ihrem Andenken Platz zu nehmen.

Dresden, Juli 1897. B. R. Seger.

Trionfo della Morte.

Drei Interviews. Von Max Hesse.

Der Tod schleicht ums Haus. Gewisse Leute, allzusehr befangen in Sorgen des Tages die zu weitsichtiger Umschau nicht und nicht zu aufschauender Einkehr ihnen die Zeit lassen, hören sein klapperndes Gebein nicht und sehen die fahlen Töne nicht, die seine grinsende Nähe verbreitet. Sie schwatzen und scherzen. Die Kinder aber, die reinen Herzens sind, und Greise, die blind sind, spüren seine Nähe. Sie zittern und ängstigen sich mit Visionen. Die andern verspotten sie mitleidig. Aber sie kehren sich nicht daran. Sie folgen ihren Visionen. Sie fühlen, es geht ein grosses Sterben durch die Welt, und ein grosses Werden durch die Welt. Die sterben, haben keine Kraft mehr, sich auszudrücken, und, die leben sollen, haben noch keine Kraft, sich auszudrücken. Das fühlen sie, die lautlose Stille ringsherum, zwischen zwei Welten, unheimlich und gespenstisch, und darum wird ihnen so ängstlich. Die anderen aber, die gewissen Leute, wissen trivial nur etwas von einer Mutter, die im Kindbett fiebert, und von einem Kinde, das — ein gewiss merkwürdiger Fall — noch immer nicht den ersten Laut sich zu lallen getraut. So sehen die gewöhnlichen Menschen die Welt. Aber, wie die Kinder und Greise, so betrachten die Dichter die Welt. Der Dichter ist Maurice Maeterlinck und die Welt, wie er sie gesehen, heisst „Der Eindringling", l'intruse — mors imperator.

Man kennt ihn. Neben manchem anderen hat auch dies Gedicht die Litterarische Gesellschaft uns vermittelt. Aber nur die Wenigsten konnten ihm folgen. Es war ja eine Dichtung. Und seit wann ist man gewohnt, auf dem Theater Dichter zu suchen . .

Aber nur in solcher, wirklich dichterischer Vision könnte man, was in der Welt um uns vorgeht, wirklich begreifen, das grosse Sterben und Werden heute, Werden und Vergehen vor dem Throne der Zeit, welche das einzig Ewige und Allmächtige ist. Gewaltiger wie sie, weil seinem Befehl sich beugen muss, wer selbst der majestätischen Zeit noch zu trotzen wagt, ist nur einer noch, der Tod, der Handlanger der Zeit. Nur ein Handlanger.

Schon lange hörte man sein Geklapper. Endlich zog er ein und that, was seines Amtes war. Die Wolter ist nicht mehr. Der Tod hat seine Kritik geschrieben. Und seine Kritik war unstreitig die beste. Was haben wir nötig, ihm nachzuhinken, zur kritischen Leichenschau. Der Tod hat seinen Hunger gesättigt, was, hinterher, soll uns der kritische Leichenschmaus . . .

Aber so sind unsere Sitten. Zu seltsamen Betrachtungen, ohne allen Anspruch, aber immerhin lehrreich, geben sie gelegenen Anlass. Eine Enquête des Todes, das ist doch neu. Natürlich nicht bei allen und jedem, das hätte keinen Zweck. Nur drei besonders ausgeprägte Arten sollen hier gelten. Bei drei Leuten soll angefragt werden, was sie zum Tode der Wolter zu sagen hätten. Der Schauspieler und Fachmann, der liebe Kollege, soll mit der Sprache heraus, was die Wolter eigentlich konnte. Der Kunstfreund, der Ästhetiker und Philosoph, soll uns lehren, wohin er die Wolter registriert. Und der Politiker, der Volkspädagog, soll ausgehorcht werden, wieviel ihm die Wolter für seine Zwecke galt.

Das ist eine gute Methode. Diese drei besonderen Urteile können eine allgemeine Geltung unmöglich behaupten. Aber indem man sie nebeneinander hält, gelangt man aus dem, was die Künstler, die Historiker und die Politiker in ihren Repräsentanten zu sagen hatten, vielleicht zu einem allgemeinen Urteil, das für alle gültig sein könnte. Geschieht das nicht, so hätte man immerhin mit diesem Versuch seiner kritischen Pflicht vollauf genügt.

* * *

Die Fachleute verstehen ihr Handwerk am besten, war meine Theorie. Wenn ihr Intellekt nicht allzu beschränkt ist, was beim Theater ja vorkommt, so könnten sie einem am besten sagen, was mit ihrer Kunst heute los ist. Der Tod der Wolter war dazu sehr

willkommen. Ich ging also hin. Der liebe Mann war stark beschäftigt. Er entschuldigte sich. Alles natürlich für die lieben Kollegen. Er opfert sich für seine Genossenschaft. „Es kommt ja nicht viel dabei heraus, und man hat wenig Dank. Aber schliesslich muss doch endlich etwas geschehen. Es muss Rat geschafft werden. Man weiss ja nicht mehr aus und ein.“

Ich wies ihn auf die Arbeiter. Er lächelte verächtlich. „Gewiss haben die Schauspieler auf ihre Art auch eine sociale Frage. Nur muss man dabei sehr vorsichtig sein, und sich durch das Beispiel der Arbeiterbewegung nicht etwa bethören lassen. Die Arbeiter können mit ihrer Agitation bis zum Äussersten gehen, um ihre Lage zu verbessern. Wenn aber der Schauspieler nur den Mund aufmacht, kann er gewärtig sein, auch noch seine schlechte Stellung zu verlieren.“ Dabei wurde er ganz verzagt. „Aber es muss anders werden. Das soll unser höchstes Ziel sein. Wenn wir das erreicht haben, können wir zufrieden sein!“ und seine Wangen glühten in heisser Erregung. Und die Kunst? fragte ich.

„Ja, natürlich, die Kunst, selbstverständlich um der Kunst willen!“

Wenn sie inzwischen nicht stirbt, warf ich ein.

„Wieso?“

Ich nannte die Wolter.

„Das war allerdings eine Frau von genialer Begabung. Aber das schliesst doch nicht aus, dass auch andere wieder dieselbe geniale Begabung haben können, dass wir nicht jederzeit eine neue Wolter bekommen. Ich möchte wissen, was dem im Wege steht.“

Eben noch sprach er von der socialen Frage in der Schauspielkunst, sie schien ihm also nicht allzu tief zu liegen, diese sociale Frage. Ich reizte also weiter: einstweilen hätten wir den Ersatz für die Wolter wohl kaum.

Er wurde elegisch. „Ja, die Wolter! Rasch tritt der Tod den Menschen an!“ Eine grosse Pause. „Hier ist ihre Biographie, aus dem Fremdenblatt, ziemlich genau.“ Ich bedankte mich. „Der Kerl schreibt doch wenigstens sachlich. Sonst werden die Leute in der Presse immer gleich so persönlich. Was geht sie denn meine Person an. Schliesslich muss doch alles nach bestimmten Gesetzen begründet werden.“ Dann kamen einige Anekdoten. Ich wurde ungeduldig. Ein paar berühmte Citate, was Löwe, was Lewinsky über sie gesagt.

„Nun, und Sie — Ihre persönliche Meinung?“ —

Der Mensch that gerade, als wenn es verboten wäre, persönlich zu werden, ein Verbrechen, vom Persönlichen zu sprechen.

„Ja, ich kann das nur unterschreiben, selbstverständlich war sie eine grosse Künstlerin.“ Endlich sind wir uns wenigstens darüber einig. Er aber wird beredt.

„Wissen Sie, wie sie das allein schon durch die Fussbekleidung fertig kriegte, obwohl sie doch klein war, abends so imposant zu erscheinen, dazu dieser prächtige Kopf, es war wirklich grossartig. Und ein heldenmütiges Weib war sie, sie liess sich auch keine Rollen nehmen. Und ein Organ: einmal tönte es erhaben wie Harfenklang, wenn sie in ihrer vornehmen Ruhe z. B. die Iphigenie spielte, dann wieder dieser Wirbelwind der Leidenschaft, bis zum berühmten „Wolterschrei“, der war wirklich markerschütternd. Da fühlte man, wenn sie in diesen höchsten Extasen schwelgte, ordentlich etwas elementares, da hörte eben alle Kunst auf.“

Jetzt hatte ich's, also die Kunst der Wolter fing bei ihrem Schuhwerk an und hörte bei ihrem Mundwerk auf. Die Sache wurde mir amüsant.

Ich erbat mir deshalb, nachdem die Persönlichkeit damit vollkommen erschöpft schien, ein paar ähnliche Äusserungen über ihre Stellung in der Geschichte.

„Sie wollen mich wohl uzen“, sagte er. „Gott sei dank, wir Schauspieler sind heute auch ganz genügend gebildet, schliesslich kennen wir unsere eigene Geschichte doch auch noch ein bischen!“

Ich wollte nicht widersprechen.

„Sehen Sie, die Rettich, die vor der Wolter war, ist auch eine sehr grosse Tragödin gewesen. Aber sie machte in ihrem Spiel niemals Seitensprünge. Die Wolter hingegen

schlug mit Vorliebe über die Stränge. Na, Sie wissen ja, das wirkte eben. Darum hat man sie auch gleich so gefeiert. Aber deshalb war sie wie die Rettich eine echte Tragödin. Ähnlich sollen übrigens auch die Rachel und die Sofie Schroeder gewesen sein, auch zwei echte Tragödinnen!"

Die dunkelsten Labyrinthe der Geschichte sah ich auf einmal erhellt. Mir wurde innerlich immer lustiger.

„Überhaupt, diese ganze ‚moderne' Bewegung, das ist doch schliesslich keine Kunst, was man alle Tage um sich hat, solche Alltagssachen, das spielt man eben so runter, das Publikum will's einmal haben. Oft versteht man das Zeug ja selbst nicht einmal. Die richtige grosse Kunst fängt doch erst im klassischen Repertoir an, da muss man doch noch Stil haben, und da weiss man doch wenigstens noch, was man soll — —"

Ich unterbrach ihn, es könnte doch aber auch einen eignen Stil geben, jeder wirkliche Künstler hat einen eignen Stil.

„Wieso? Gott ja, wie man's nimmt. Aber schliesslich kann doch nur einer der richtige sein."

„Und Sie denken, die Wolter hatte gerade diesen einzig richtigen . . ."

„Na, das ist doch klar, wenigstens fürs tragische Fach. Sie können mir glauben, es ist wirklich nicht so leicht, klassische Rollen zu spielen —"

Ich lächelte zweifelnd.

„Nein, nein, wirklich! Offen gesagt, sie werden einem heutzutage wirklich sauer, ich weiss nicht, woran es liegt, aber es fehlt auch die richtige Wirkung. Wirksamer und bequemer sind immer noch die guten alten Lustspiele —"

Die gehören doch nicht zur Kunst.

Er wurde verlegen. „Ja, wenn von Kunst die Rede sein soll, da giebt es eben nur eine, das ist die klassische mit ihren höheren Idealgestalten. Hier," er zeigte auf sein Fachblatt, „die Zeitung schreibt das sehr richtig. Die ist überhaupt jetzt sehr gut. Früher hatten Kunstschriftsteller und sonstige gelehrte Herren die Redaktion, da gab's immer Unzufriedene. Die Herren wollten immer alles besser wissen, wie wir vom Fach, und liessen auch keinen Menschen in Ruh. Herrgott, wenn einer Komödie spielen kann, dann ist er eben ein Schauspieler, alles andre ist Quatsch! Jetzt haben wir einen Redakteur, der Schauspieler ist, ein Fachmann weiss eine solche Sache immer besser zu handhaben . . ." Stolz schwang er sein Blättchen in der Hand. Offenbar stammte seine Weisheit daraus. Daher die Anekdoten und die „historischen" Kenntnisse.

Froh war ich gekommen, geknickt schlich ich mich fort. Mir wurde ängstlich. Mit lächelndem Gesicht hatte der Mensch von seiner eignen Tragödie gesprochen. Absolute Abhängigkeit von Institutionen der Vergangenheit, das ist ja zugleich der Ruin und die Tragödie des ganzen Schauspielerstandes heute. Sie kennen nur die gemeinen Mittel der Schablone, dieser in schlaffer Ergebenheit zu dienen, ist ihr ganzer Eifer. Ein Fachblatt, das zur Entschiedenheit sie reizen wollte, müsste verkommen. Es hätte ihre Gewohnheiten gestört, an die sie einzig sich halten. Und sie halten sich an die Gewohnheit um der Existenz willen. Erst die Emancipation des Theaters wird darum aus den Schauspielern wieder Künstler machen, einstweilen bleiben sie — Schauspieler. Leute, die nicht wissen, was sie wollen, weil sie überhaupt nichts wissen, was sie wollen konnten, sondern in wirrer Ratlosigkeit nur herumtasten. Wer aber nicht weiss, was er will, wie kann der bei anderen vermerken, was sie gewollt und gekonnt haben. Selbst ein Nichts, ist ihnen die Wolter im Grunde auch blos — eine schöne Redensart, ein „Deklamationsthema", wie Ibsen sagt.

Kunstplauderei.

(Klingers „Christus im Olymp")

Die Malerei gehört zwar nicht zu den redenden Künsten in des Wortlauts strengster Bedeutung, aber spricht sie nicht zu uns in einer anderen als der phonetischen Sprache? Sie ist also immerhin eine redende, mindestens soll sie eine beredte Kunst sein.

Nachdem ich so die Malerei unter die redende Kunst geschmuggelt und in die Redenden Künste eingeschmuggelt habe, will ich mich nicht durch Beantwortung der Frage aufhalten, ob die Malerei diese Anforderung stets erfüllt, ob sie immer zu uns spricht mit den stummen Mitteln, die ihr gegeben sind, was, um den etwaigen Mangel zu verdecken oder zu ergänzen, sie zu thun und was sie zu vermeiden hat. Vielmehr führe ich den Leser direkt vor das Klingersche Ausstellungsbild „Christus im Olymp". Was sagt uns dieses Bild und wie spricht es zu uns?

Schreck und Staunen überfallen uns. Man kann wohl auch dann und wann ein überlegen sein sollendes Lächeln, sogar einen mitleidigen Zug aus den Gesichtern der Betrachter herauslesen.

Das sollen die Olympier sein — jene Götter, die mit ewiger Jugend, ewiger Schönheit ausgerüstet waren? Nimmermehr! Die ganze olympische Gesellschaft, man möchte fast sagen die ganze griechische Mythologie in der uns überkommenen Gestaltung, von Homer und Hesiod natürlich abgesehen, ist recht eigentlich die Schöpfung der griechischen Bildhauer und die Rollen welche die Figuren darin zu spielen haben, sind diesen auf den Leib geschrieben. Vor der Erschaffung dieser Figuren existierten nur sehr vage gestaltlose Begriffe vom Götterhimmel. Idealgestalten von menschlicher Form, haben sie sich in ihrer überwältigenden Schönheit Jahrtausende lang zu erhalten gewusst. Jahrtausende lang hat der Heiligenschein der Kunst um ihre Häupter geschwebt und niemand hat gewagt ihn nur anzutasten, geschweige denn, ihn herabzureissen. Kein Künstler hat jemals den Mut gehabt, die Unantastbaren umzugestalten, kaum einer, sie nachzuahmen. Sie alle fühlten ihre Ohnmacht.

Und da kommt ein Epigone und versucht, die Herrlichen uns in veränderter Gestalt zu zeigen, in der Gestalt von Dutzendmenschen. Verwundert stehen wir vor der Kühnheit des Unternehmens. Dabei aber schleicht sich langsam, doch eindringlich die Meinung bei uns ein: dieser Mann muss ein Genie sein, willensstark und schöpfungsmächtig. Was keiner in der Jahrtausende Flucht gewagt, er unternimmt's! Ist's wie mit dem Ei des Kolumbus, das zum Stehen gebracht, dadurch freilich aber auch Ruine wurde? Doch der Vergleich passt nicht ganz, denn Klinger zeigt uns nicht Ruinen ehemaliger Grösse und Schönheit, sondern gewöhnliche Dutzendmenschen. Wir fangen an, über das Problem, wie der Verlust des Daseinsrechts dieser alten Götter dem zur Herrschaft gelangenden Christentume gegenüber darzustellen gewesen wäre, nachzudenken. Etwa als im Nebel verschwindende Schemen, als sich auflösende Gestalten? Aus der eingebildeten Wirklichkeit sind sie ja längst verschwunden, aus der Kunstwelt aber kann sie niemand, auch kein Klinger, verdrängen. Eine eigentümliche Aufregung bemächtigt sich unser vor dem gewaltsamen Bilde, eine Beängstigung, als ob wir die alten Idealgestalten unserem Gedächtnis zu entreissen, sie zu vernichten gezwungen werden sollten. Dagegen aber sträuben wir uns mit aller Macht. Beruhigung gewährt darauf der Gedanke, dass wir das Bild eines Sterbenden zwar eine Zeitlang aus der Erinnerung nicht los werden. Endlich aber weicht es doch und das Bild desselben, wie er im Leben uns nahe gestanden, gewinnt wieder die Oberhand. So werden wir wohl auch das Klingerwerk vergessen, und in voller Schönheit werden wie vormals die Bilder der alten Götter wieder in unserer Erinnerung stehen.

Wenn man die erschreckte Göttergesellschaft sieht, will uns eine gewisse Wehmut packen, und man gedenkt der rührenden Vorstellungen des alten Symmachus in Rom an den Kaiser Theodosius um Erhaltung des Götterglaubens. Die dankbarste Anhänglichkeit des Römers an die alten Götter ist darin ausgedrückt, an sie, die als die treuen Beschützer von Staat und Stadt durch alle Schicksale die Jahrhunderte hindurch gegolten

hatten. Doch vergebens, die Götter fielen. „Einen zu bereichern unter allen, musste diese Götterwelt vergehn.“

Aber ist nicht das Bild auch eine ganz verspätete Erscheinung? Wäre es nicht in den ersten Jahrhunderten des sich befestigenden Christentums am Platze gewesen? Heut' kann es natürlich nur als Kunstanschauung, keineswegs aber als religiös-sittliche Bedeutung angesehen werden. Die Strenggläubigen, die, ohne es gesehen zu haben, es als für ihre Zwecke geschaffen gelten liessen, haben es — bitter enttäuscht durch die darin herrschende, für sie natürlich stets obscöne, zum Ärger gereichende Nacktheit — gänzlich fallen gelassen.

Vielen — und der Gedanke liegt nicht etwa sehr weit entfernt — erscheint es nur als eine Karikatur.

Klinger zeigt uns eine Schar absolut nackter moderner Menschen. Nun hat es aber einesteils den alten Griechen widerstrebt, ihre Götter alle nackt darzustellen. Diese Klippe haben sie wohlweislich umschifft. Denn durch die vollständige Nacktheit würden viele derselben ihre Hoheit, ihre Würde eingebüsst haben. Anderenteils aber ist recht wohl zu unterscheiden zwischen nackten und entkleideten Menschen. Den modernen nackten Menschen können wir nur als entkleidet ansehen und daran scheitert das Attribut der Gottheit vollständig.

Was würde wohl ein Overbeck über diese Schar nackter vermeintlicher Götter gesagt haben?

Die Panegyriker des Klingerbildes wollen uns nun auch an die Pracht und Farbenschönheit dieser „paradiesischen Vision“ glauben machen. Doch wir Alten, die wir ein halbes Jahrhundert lang Bilder sehen gelernt haben, lassen uns von ihrem euphemistischen Paroxismus nicht besiegen. Die Narkose, in der uns unsere Anschauung von Farbengebung und Farbenschönheit amputiert werden soll, wirkt bei uns nicht, und ich zweifle vollständig am Erfolge des Hypnotiseurs, der uns diese neue Farbenschönheit suggerieren möchte. Uns erscheint diese moderne Farbengebung kalkig — andere nennen sie sogar schmutzig. Doch nicht bloss zugeben, sondern auch bestätigen müssen wir, dass das Bild von der Tiefe des grossen Saales aus gesehen sehr gewinnt. Von dort aus legt sich der Schleier der Luftfarbe versöhnend dazwischen. Durch ihn gesehen, erhält das Bild eine ausgeglichene Wirkung.

Die überschwengliche, oft widerspruchsvolle Lobrednerei, die uns leider den Genuss am Bilde gründlich verdirbt, weiss von der alles Beiwerk entbehrlich machenden Seelenmalerei nicht genug zu rühmen. Was soll da aber dem absolut nackten alten Manne ein Grossvaterstuhl, was der blaue lange Shawl, den zwei andere nackte Figuren, um ihre Zusammengehörigkeit anzudeuten, wie Galeerensklaven ihre Kette nach sich schleppen?

Die Scheu vor einem abfälligen Urteile über das von der Begeisterung moderner Schwärmer umschwebte Bild erinnert lebhaft an die Eulenspiegelei von dem Bilde, das unehelich Geborene nicht zu sehen vermögen. Natürlich erblickten nun alle das Bild, das garnicht vorhanden war. Man fürchtet, sich als unverständig zu blamieren, wenn man in das begeisterte Lob nicht einstimmt.

Doch dem sei, wie ihm wolle. Der Widerstreit der Meinungen, der das Bild umschwebt, stellt den Meister, der es schuf, auf ein immer höher steigendes exponiertes Piedestal, ein Standpunkt, den er neben den Wenigen, die die Welt bewegen, einnimmt.

Nach dieser Einleitung erst fragen wir, ist der Meister in seiner Darstellungsweise des als Moment des Geschehens aufzufassenden Ereignisses, das Jahrhunderte lang andauerte, vollkommen verständlich? Wir sagen nein und behaupten keck, dass es keinen Mythologen giebt, der imstande wäre, die zahlreichen Bildfiguren — weit über ein halbes Hundert — ohne Ausnahme zu nennen, ihr aktuelles Eingreifen in die dargestellte Handlung ausnahmslos zu beschreiben. Die allzubegeisterten Kunstkritiker sind neben ihrer billig herzustellenden Verherrlichung des Klingerwerks über die Namen und Aktionen der nicht sofort verständlichen Figuren hinweggegangen, seine Bedeutung im allgemeinen aber versteht auch der gebildete Laie. Es war wohl ein Ding der Unmöglichkeit, die Personen und ihr Vornehmen durchgängig verständlich darzustellen! Aus der Beachtung, die das gigantische Werk beansprucht und beanspruchen muss, erwächst dem Künstler

aber die Pflicht, uns darüber aufzuklären. Bei Geschichtsbildern von grosser Personenzahl ist es schon längst üblich, eine knappe Umrissskizze zu geben, die sich auf die Figurenköpfe beschränken kann, wie sie im Bilde verteilt sind, aber Namen und die im Bilde nicht selbst redende Aktion der Figuren hinzuzufügen.

Mit dem vollständigen Verständnis des Bildes erst wird dessen Würdigung und der Genuss an demselben wachsen, manches abfällige Urteil aber schwinden, denn ungelöste Rätsel verlieren schliesslich das Interesse an ihnen, und man schiebt sie beiseite. Vielleicht auch bekehrt man sich sogar noch zu der Ansicht, dass dem Meister bei seiner Arbeit Lessings Diktum immer vorgeschwebt hat, dass die Schönheit höchstes Gesetz der bildenden Künste ist.

Doch ich flüchte mich hinweg von der schweren und aufregenden Kost und eile förmlich zu jenem Gussowschen prächtigen Mädchenkopf, der wie lebend aus dem engen Rahmen herausschaut, von welcher Stelle des Saales auch wir immer ihn ansehen. Der spricht aber eine ganz andere Sprache. Ist es nicht, als ob er uns zuriefe: Gelt, die Welt ist doch schön? Und wir antworten eben so freudig mit einem überzeugten Ja!

C. Capistranus.

Bücherbesprechungen.

Von der Verlagsbuchhandlung **Fischer & Franke** in Berlin, welche sich im vorigen Jahre durch die Begründung des periodisch erscheinenden Werkes „Das Kupferstich-Kabinett“ im Kreise der Kunstfreunde bekannt gemacht hat, ist soeben ein neues Unternehmen ins Leben gerufen, welches nicht verfehlen wird, im grösseren Masse die Aufmerksamkeit des gebildeten Bücher kaufenden Publikums auf sich zu ziehen. Das Unternehmen führt den Namen „Fischer & Frankes Bibliothek für Bücherliebhaber“ und will Meisterwerke deutscher Poesie und Prosa der Vergangenheit und Gegenwart in mustergültiger vornehmster Ausstattung in sich vereinigen und diese zu volkstümlichen Preisen den weitesten Kreisen zugänglich machen. Ein schönes Vorhaben, welches der Unterstützung aller Bücherfreunde wohl wert ist! Als erster Band liegt uns vor „Doge und Dogaressa“, „Signor Formica“ zwei italienische Novellen von E. T. A. Hoffmann. Ist es an sich schon dankenswert, dass zwei der schönsten Novellen des berühmten Schriftstellers, von denen hauptsächlich die zweite von köstlichem Humor durchweht ist, dem deutschen Publikum wieder einmal näher gebracht werden, so ist es um so anerkennenswerter, dass dies in einem Gewande geschieht, das dem Geschmack selbst des verwöhntesten Bibliophilen genügen muss. Auf dem schönen, starken Papier kommt der Druck satt und kräftig zur Geltung. Die verwendeten Buchornamente und Initialen sind nach Vorbildern der venetianischen Renaissance besonders für diese Ausgabe angefertigt und verleihen dem Ganzen einen eigenen Reiz. Besonders köstlich ist jedoch der Einband, welcher eine Nachbildung eines echten Grolier-Bandes, der im vorigen Jahre in London zu einem uns märchenhaft erscheinenden Preise in den Besitz eines reichen Privatsammlers gelangt ist, während der deutsche Bücherliebhaber nun Gelegenheit hat, die getreue Faksimile-Nachbildung des in sechs Farben und Gold-Prägung reich dekorierten Bandes um ein ganz Geringes zu erwerben. Das ganze Buch kostet gebunden nicht mehr als 6 Mk. Nachdem das Unternehmen in so würdiger Weise ins Leben getreten ist, dürfen mit Interesse die künftig erscheinenden Bände dieser Liebhaber-Bibliothek erwartet werden.

Dem ersten Bande von „Fischer & Frankes Bibliothek für Bücherliebhaber“ ist sehr bald jetzt ein zweiter nicht weniger schöner gefolgt. „Von echtem Schrot und Korn, vier Erzählungen aus Deutschlands Vergangenheit von Hermann Heinrich“ betitelt sich das Werkchen, welches in überaus anziehender Weise geschrieben, eine anregende, interessante Lektüre bildet, die nicht nur der Erwachsene mit grossem Genuss zur Hand nehmen wird, sondern die bei ihrer im besten Sinne realistischen Charakterzeichnung und historisch wahren Schilderung von Land und Leuten besonders geeignet ist, der reiferen Jugend in die Hand gegeben zu werden, die ein wahres Vergnügen daran haben und reichen Gewinn für Geist und Gemüt davontragen wird. Die erste der vier Erzählungen führt den Titel „Der Goldschmied von Mainz“; sie spielt im 10. Jahrhundert und führt uns nebeneinander eine Handwerkerfamilie der Bischofsstadt Mainz und das Leben am Hofe des Bischofs, sowie dessen Verkehr mit Fürsten und Gewaltigen seiner Zeit vor. Ein ganz anderes Bild entrollt die zweite Geschichte, welche unter dem Titel „Hans Lange von Danzig“ die Jugendschicksale des von seiner Mutter verstossenen Herzog Bogislav von Pommern erzählt und dabei interessante kulturge-

schichtliche Streiflichter auf das Leben in Stadt und Land, wie auch auf den Schlössern des Adels an der Küste der Ostsee wirft. In die Zeit des 30jährigen Krieges versetzt uns „Jungmeister Georg“, eine Geschichte aus dem Zunftleben der Mark Brandenburg, welche gleich der letzten Erzählung „Bis zu des Thrones Stufen“ nach archivalischen Dokumenten eine wahre Begebenheit berichtet. Diese letzte Erzählung spielt gleichfalls in der Mark Brandenburg und erzählt die Schicksale eines Bauern, welcher nach langem vergeblichen Kampfe um sein Recht, der von mannigfachen tragischen Ereignissen begleitet ist, dieses endlich auf direktes Eingreifen Friedrich Wilhelms III. und seiner Gemahlin, der Königin Luise, erhält. Vorzüglich ist die Ausstattung des Werkchens in gothischem Stil, geschmückt mit prächtigen Ornamenten der berühmtesten Künstler des 15. Jahrhunderts, wie Martin Schongauer, Israel von Meckenen u. a. Der Einband stellt die gelungene Nachbildung eines echten Schweinslederbandes dar. Das Buch, ein Werk, welches mehr als viele andere geeignet ist, ein Hausbuch für die deutsche Familie zu werden, ist also ein kleines Kunstwerk in jeder Beziehung, sodass jeder gern den mässigen Preis von M. [illegible] für ein gebundenes und M. [illegible] für ein broschiertes Exemplar ausgeben wird.

Richard Nordhausen, „Deutsche Lieder“. Verlag von Karl Jakobsen in Leipzig. Preis 1 Mark. — Was für ein kräftiges Pfui würde wohl Geheimrat Goethe ausstossen, wenn er diese garstigen politischen Lieder hier in die Hand bekäme, und was für eine köstliche Tagebuchnotiz gäbe das für den getreuen Eckermann oder für den jungen Heinrich Voss. Die alten Herren schlafen alle schon dort, wo es keine Meinungsverschiedenheiten und keinen Kampf um Volksrechte und Nationalstolz giebt. Lassen wir ihnen die Ruhe. Wir Lebenden haben nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, unsere Meinungen über Forderungen, die die veränderte Zeit an die Dichtkunst stellt, mit derselben Überzeugungstreue zu verfechten und zu erfüllen, wie es die Alten unter Weimars sonnigem Himmel gethan haben. Und unser Zeitalter verlangt eben von der Muse, dass sie nicht allezeit stehe als weltfeindliche Träumerei oder als gefällig dienende Zeitvertreiberin für bevorzugte Kreise, sondern dass sie sich in das heisse Leben des Tages mische und die nackten Thatsachen mit verklärendem Lichte umgebe, oder auch dass sie in das bunte Gewühl scharf hineinleuchte, damit jeder Sterbliche den unantastbaren Ernst von der aufgeputzten Lächerlichkeit unterscheiden kann. Deshalb muss die politische Muse ihr Saitenspiel oft mit Schwertstreichen und mit Peitschenschlägen begleiten. —

Nordhausens „Deutsche Lieder“ knüpfen alle an Ereignisse der letzten zwei Jahre an. Eine kurze Zeitungsnachricht, über die mancher andere achtlos hinweggelesen hat, gab oft den Anlass zu einem Gedichte, das mit ernster Mahnung oder mit beissendem Spotte auf typische Schäden unserer Zeit und Gesellschaft hinweist. Wer Nordhausens Epen kennt, weiss, dass er in dem kleinen Buche nichts halbes finden wird. Er ist ein ganzer Dichter in seiner Begeisterung für das hohe und in seiner Verachtung gegen alles Unrecht. Der Grundzug all dieser Gedichte ist heisse Liebe zum Vaterlande, starker Glaube an die Weltmission des deutschen Volkes und des christlichen Gedankens. Im Klassenkampfe erhebt der Dichter seine Stimme für die Gedrückteren und wendet sich unmittelbar an des Kaisers Majestät, die er um Hilfe anfleht:

[illegible] Siegestaat
Schaff Gottesfrieden uns auf Erden,
Und führe du den Tag herauf,
Den einzig, da wir Menschen werden,
Und jedes Herz jauchzt dir zu
Und wird der Zukunft dankbar melden,
Dass Otto Bismarck [illegible] da
Der Menschheit Stolz und Lieblingshelden!
Und jedes Herz fühlt Sonnenschein
Und jedes Herz trägt Eichenreiser
Und alle Glocken läuten ein
Und grüssen auch die Frühlingskaiser

Unter den patriotischen Gedichten ist besonders schön das dem Gedächtnisse der mit dem „Iltis“ untergegangenen Helden gewidmete. Der Bismarck-Verehrung giebt der Dichter in mehreren schwungvollen Gedichten Ausdruck. An Gedichten aus verschiedenen Anlässen enthält das Heft u. a.: „Das bestrafte Gebet“, „Nansens Fahrt“, „Nachruf an Gustav Freytag“, „Die Glocken von Chicago“, „Ein Schmachlied“, „Henkersmahl“, ausserdem drei mit den Namen der drei grossen Feste überschriebene. Nach meinem Geschmacke sind poetisch am schönsten diejenigen, die an bestimmte Vorkommnisse anknüpfen, wie „Kaisers Garten“ und die erschütternde Darstellung der Hochemünder Geschichte. Die Gedichte alle haben in dem von Nordhausen herausgegebenen politisch-satirischen Wochenblatt „Deutscher Michel“ ihr [illegible] gestanden. Manches dieser Gedichte hat in seiner rein menschlichen Anschauung der Tagesereignisse [illegible] gewirkt als eine ganze Anzahl mit [illegible] Parteigesinnung geschriebener Leitartikel. Soviel steht jedenfalls fest: dieses kleine Heft von [illegible] Seiten ist imstande, dem verständnisvollen Leser eine ganze Bücherei moderner Romanfabrikanten zu ersetzen.

Karl Michaelis.

Johannistag.

Johannistag — die Rosen blüh'n,
Die Sommersonne blendet,
Die Brust wird weit und Duft und Glüh'n
Millionenfach verschwendet,
Und doch — und doch — was zagst du, Herz,
Wenn sich die Blumen färben?
Ihr Duft und Glüh'n birgt einen Schmerz:
Sie blühen, um zu sterben.

O, Wahn ist das und hat nicht Not:
Im Wechsel nur ist Leben.
Wie meinst du denn, was ist der Tod?
Ein Nehmen und ein Geben.
All' Jahr kommt ein Johannisfest,
Dasselbe Duften, Glühen,
Und wenn die Rosen all' verwest,
Sie starben, um zu blühen!

C. Capistranus.

Intimes Theater Leipzig.

Geschäftsstelle Waldstrasse 51 I.

Den Freunden und Gönnern des Unternehmens diene zur Nachricht, dass mit heutigem Tage uns von **C. Wilds Verlag** diese Stelle seiner Wochenschrift zu regelmässigen Mitteilungen freundlichst überlassen worden ist, sodass wir **nunmehr** in der Lage sind, unsere Freunde und Gönner über den Fortgang des Unternehmens ständig auf dem Laufenden zu halten.

★

Für alle, die dem Unternehmen bisher noch fernstehen, veröffentlichen wir aus den zur Ausgabe gelangenden **Patronatsscheinen** folgendes Wesentliche:

A) Das „Intime Theater" bezweckt, vom Herbst 1897 ab auf einer nach neuen künstlerischen Grundsätzen erbauten, in ihrem System gesetzlich geschützten Bühne durch Darstellung von Stücken aus der Litteratur aller Zeiten und Völker das Bedürfnis für eine Reform des bestehenden scenischen Theaters praktisch zu erweisen.

B) Zur Sicherstellung des Unternehmens werden Patronatscheine ausgegeben.

C) Das Patronat stellt dem Unternehmen die zur Ausführung desselben nötigen Mittel zur Verfügung.

D) Der Übernehmer des Patronats erhält Anspruch auf ständigen und kostenlosen Besuch aller Veranstaltungen des „Intimen Theaters".

★

Da mit der **Ausführung** der umfangreichen Vorbereitungen spätestens am 1. August dieses Jahres begonnen werden muss, solches aber nur bei rechtzeitiger Übernahme einer genügenden Anzahl von Patronatsscheinen zu ermöglichen ist, ersuchen wir alle uns bisher unbekannten Freunde und Gönner um gütigst umgehende Angabe Ihrer werten Adressen.

★

In der nächsten Woche bringen wir das erste **Verzeichnis** unserer verehrten Patronatsherren zur Veröffentlichung.

LEIPZIG, den 15. Juli 1897.

Die Leitung.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Der philharmonische Chor hat für den nächsten Winter „Snöfrid", ein neues Chorwerk von dem Norweger Wilhelm Stenhammer, zur Aufführung angenommen.

Innsbruck. Die gefeierte Liedersängerin Frl. Clara Polscher gab hier unter Mitwirkung von Frl. Amanda Barheine (Alt) aus Leipzig einen Liederabend. Frl. Polscher errang sich besonders mit dem Vortrag von Schumanns „Frühlingsnacht" und Mendelssohns „Lieblingsplätzchen" stürmischen Erfolg. Auch Frl. Barheine erwarb sich im Fluge die Sympathien der Hörer durch ihr weiches, schmiegsames Altorgan und ihren geschmackvollen, warmbeseelten Vortrag.

In **Mainz** wurde im dritten populären Symphonie-Konzert unter der ganz vortrefflichen Leitung des städtischen Kapellmeisters Emil Steinbach das Vorspiel zu der zweiaktigen Oper „Jadwiga" von Edmund Uhl aus Wiesbaden aufgeführt. Das Stück ist sehr stimmungsvoll, seine Melodik ist charakteristisch, die thematische Verarbeitung sehr interessant. Die Instrumentierung ist farbenreich und scheint in vielen Klängen auf den düsteren Inhalt des Werkes hinzuweisen. Jedenfalls erweckt das Vorspiel das Verlangen, das Werk vollständig zu hören. Das Frankfurter Opernhaus hat bisher diese Gelegenheit noch vorenthalten. Warum hat es die schon vor einem Jahre angekündigte Einstudierung noch nicht in Angriff genommen? Möge das Kgl. Theater in Wiesbaden dem Nachbar-Institute auch in diesem Punkte den Rang ablaufen. R. F.

Die **Meininger** Hofkapelle wird unter Generalmusikdirektor Fritz Steinbachs Leitung vom 12. bis 16. November vier Orchesterkonzerte und eine Kammermusikaufführung in der Berliner Singakademie veranstalten und dabei durch die Herren d'Albert, Professor Joachim, Professor Hausmann und Dr. Krauss-Wien solistisch unterstützt werden.

Nürnberg. In dem sehr musikfreundlichen Bayern gehörten die grossen Musikfeste bisher zu den unbekannten Institutionen. Wie nun aus Nürnberg geschrieben wird, ist in einer dortigen Versammlung eines Musikvereins beschlossen worden, das erste bayerische Musikfest zu Pfingsten 1898 in Nürnberg abzuhalten.

London. Das Händelfest begann am 11. Juni im Crystal Palace mit einer Aufführung des „Messias" unter Leitung Aug. Manns. Der Chor, aus Sängern von Leeds, Bradford, Sheffield, Birmingham und London, bestand aus 2500 Stimmen, das Orchester aus 500 Musikern.

In **Stockholm** wurde in den Tagen vom 6. bis 10. Juni das zweite nordische Musikfest — das erste fand 1888 in Kopenhagen statt — abgehalten. In einer eigens errichteten Musikhalle — 5000 Zuhörer fassend — fanden drei grosse Konzerte statt, — während drei kleinere Konzerte in der Kgl. Musikakademie abgehalten wurden. Der gemischte Chor bestand aus 600 Mitwirkenden (Chöre aus Dänemark, Norwegen und Schweden), das Orchester aus 120 Musikern. Von den 11 Dirigenten seien genannt: dänische: Emil Hartmann, C. F. E. Hornemann, P. Möller Lange, Franz Neruda; norwegische: Ivar Holter, Ole Olsen, Johan Svendsen; schwedische: Andreas Hallén, Ivar Hedenblad, Conrad Nordqvist, Dr. Karl Valentin.

Theater (Oper).

Leipzig. Am vergangenen Sonntag nahm nach Beendigung der Ferien die erste Opernvorstellung im Neuen Hause mit einer wohlgelungenen Aufführung von Goldmarcks „Heimchen am Herd“ in der bekannten trefflichen Besetzung mit den Damen Kernic, Rohden, Osborne und den Herren Schütz, Merkel, Neldel, einen schönen und künstlerisch wohl abgetönten Verlauf.

Berlin. Puccinis „Bohême“ ist am 22. Juni im Neuen Kgl. Operntheater (früher Kroll) hier erstmals in deutscher Sprache in Scene gegangen und freundlich aufgenommen worden (s. Bericht).

Halle a. S. Unsere Musikverhältnisse erfahren zum Herbst, mit welchem Termin die Leitung des Stadttheaters an Herrn Direktor Richards, bisher in Posen, übergeht, eine beachtenswerte Umgestaltung, indem Herr Direktor Richards für das Stadttheater eine eigene Kapelle bildet. Für dieselbe ist die Mehrzahl der bisherigen Mitglieder des Stadt- und Theater-Orchesters verpflichtet worden, während Herr Stadtmusikdirektor Friedemann sein Orchester ziemlich völlig neugestaltet. Bisher war der Misstand vorhanden, dass das Theaterrepertoire vielfach abhängig war von den sonstigen Verpflichtungen des Orchesters, und grössere Musikaufführungen mussten sich anderseits vielfach nach dem Theater richten.

Das grossherzogliche Hoftheater in **Karlsruhe** bringt in der Zeit vom 5. September bis 3. Oktober d. J. eine Reihe von Meisterwerken der Opernlitteratur unter der Leitung des Generalmusikdirektors Felix Mottl in cyklenartiger Folge zur Aufführung. Diese Festvorstellungen werden umfassen: „Orpheus und Eurydike“, „Die Zauberflöte“, „Fidelio“, Berlioz' „Trojaner“ (beide Teile), „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger“, Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ und die lyrische Oper „Der Flutgeist“ von den Brüdern Hillemacher, zwei sehr begabten Pariser Komponisten. Der grosse Aufschwung, den die Karlsruher Opernbühne unter der Direktion Mottls genommen, hat den Grossherzog veranlasst, nicht nur den Umbau und die völlige Modernisierung des alten Hoftheaters nach der bühnentechnischen Seite anzuordnen, sondern auch den Bau eines neuen, schon in seiner Anlage allen Anforderungen der Neuzeit entsprechenden Theaters zu genehmigen. In diesem Neubau sollen dann periodisch grosse, mit besonderer Sorgfalt vorbereitete Vorstellungen stattfinden. Dieser Neuschöpfung entsprechend sollen auch die Solo- und Chorkräfte, die Zahl der Orchestermitglieder, sowie des technischen Personals vermehrt werden.

London. In der „Königl. Oper“ üben die Wagnerschen Werke die meiste Anziehungskraft aus. Dieser Tage ist wieder „Siegfried“ mit grossem Erfolge aufgeführt worden. Jean de Resske in der Titelrolle und sein Bruder Eduard als der „Wanderer“ sind vortreffliche Darsteller dieser Rollen, sowohl was den Gesang als auch die Auffassung betrifft. Den „Mime“ sang Lieban aus Berlin, die „Erda“ Frau Schumann-Heinck. Anton Seidl brachte die Musik zu vollster Wirkung.

Das **Münchener** Hoftheater, das durch den Umbau bedeutend an Bequemlichkeit und Feuersicherheit gewonnen hat, nimmt am 1. August seine Vorstellungen mit einer Aufführung von „Lohengrin“ wieder auf. Im kgl. Residenz-Theater beginnen die Vorstellungen am 4. August mit der „Entführung aus dem Serail“.

In Paris wurde Ibsens „Komödie der Liebe“ zum erstenmale aufgeführt.

Paris. Nach dreijähriger Pause nahm die Grosse Oper das populärste Werk Meyerbeers „Die Hugenotten“ wieder auf. Obschon unterdessen das Publikum sich vollständig mit Wagner vertraut gemacht hat, fand das alte Werk seinen früheren Erfolg wieder. Die Dekorationen waren neu und glänzend. Die ersten Kräfte der Bühne sangen die Hauptrollen und Alvarez und Fräulein Bréval fanden als Raoul und Valentine den grössten Erfolg.

Theater (Schauspiel).

Leipzig. Herr William Büller, der Liebling des Leipziger Theaterpublikums, gastierte unlängst wieder mit gewohntem Erfolge an unserer Bühne. Sein Striese, Inspektor Bräsig und Penzberg (Goldfische) sind prächtige, oft gewürdigte Leistungen. — Sudermanns „Heimat“ ging am Neuen Theater neu einstudiert in Scene. Die Damen Mancke, Müller, Weigel und Lauterbach, sowie die Herren Borchardt, Taeger, Körner und Feistel machten sich um die Aufführung wohlverdient.

Berlin. Wildenbruchs neues vaterländisches Schauspiel, das in der nächsten Saison im Berliner Theater gegeben wird, führt den Titel „Friedrich der Eiserne“.

Berlin. „Tante Jette“, ein neuer vieraktiger Militärschwank von H. v. Wentzel und Frhrn. v. Schlicht, ist von Intendant Prasch für das Berliner Theater erworben worden und wird dort im Monat Dezember in Scene gehen. Der Schwank macht zum erstenmal den Versuch, das Leben der Mannschaften in der Kaserne überhaupt auf die Bühne zu bringen.

München. Nachdem Herrn Direktor Drach der Pachtvertrag mit dem Deutschen Theater gekündigt war, ist mit ihm jetzt zu billigeren Bedingungen ein neuer Pachtvertrag auf vorläufig zwei Monate abgeschlossen worden.

London. Das kurze Gastspiel, welches die Wiener Volkstheater Gesellschaft unter Leitung des Herrn Heinrich Kadelburg im Dalys-Theater gestern Nachmittag eröffnete, ist ein neuer Versuch, deutsche Lust- und Schauspiele hier einzuführen. Der Truppe geht ein guter Ruf vorauf, und nach der gestrigen Leistung zu urteilen, sollte es ihr nicht schwer fallen, ein starkes Publikum anzulocken.

Paris. Eleonore Duse hat am 30. Juni von dem Pariser Publikum Abschied genommen, indem sie vor einem dicht und glänzend besetzten Hause den Einakter „Cavalleria rusticana" von Verga und das dreiaktige Drama von Dumas Sohn „Das Weib des Claudius" spielte. Die italienische Schauspielerin riss in dieser Rolle, die ihr ganzes Können und alle Seiten ihres Wesens in Anspruch nahm, die Zuschauer zum höchsten Enthusiasmus hin und wurde am Schlusse mit stürmischen Sympathiebezeugungen überhäuft.

Die **Prager** Behörde hat die Aufführung von Gerhart Hauptmanns „Weber" durch das Berliner realistische Ensemble verboten.

Wien. „Agnes Jordan", ein neues Schauspiel von Georg Hirschfeld, dem Verfasser des Dramas „Die Mütter", ist vom Hofburgtheater zur Aufführung angenommen worden.

Personalien.

Fedor v. Zobeltitz hat ein neues, abendfüllendes Lustspiel vollendet. Das im Verlage von Felix Bloch Erben erschienene Werk trägt den Titel „Die Tyrannen des Glücks" und ist vom Intendanten Prasch zur Aufführung schon angenommen worden.

Max Halbe, der Dichter der „Jugend", hat ein neues Schauspiel in 5 Akten, „Mutter Erde", vollendet, das im „Deutschen Theater" zu Berlin aufgeführt werden soll.

Bruno Heydrich, der Tenorist, hat sich mit der einzigen Tochter des Hofrat Prof. Krantz in Dresden verlobt. Heydrich ist zur Zeit am Braunschweiger „Hoftheater" engagiert.

Die Nachricht der „Kölnischen Zeitung" vom Tode der Sängerin Frau **Lilian Nordica** bestätigt sich nicht. Nach den vorliegenden Berichten liegt die Künstlerin in London an einer Peritonitis danieder, doch ist ihr Zustand bisher kein gefahrdrohender.

Die bisherige Primadonna des Weimarer Hoftheaters, Fräulein **Marie Joachim** aus Berlin, scheidet von dort mit der ablaufenden Saison und tritt in den Verband des „Hoftheaters" zu Kassel.

Francesco d'Andrade studiert zur Zeit in Lissabon den „Fliegenden Holländer" in deutscher Sprache.

Das Mitglied der Berliner Königlichen Kapelle, der vortreffliche Kammermusiker, Konzertmeister **Theodor Krelle** ist im Alter von nur 34 Jahren gestorben. Als Musiker allgemein geschätzt, war er auch bei seinen Kollegen seines bescheidenen Wesens halber sehr beliebt.

Prinzessin Heinrich von Battenberg hat soeben ein grosses Oratorium vollendet. Das Werk soll Anfangs nächsten Jahres in London zur Erstaufführung gelangen.

Vom verschwundenen Komponisten **Spiro Samara** ist noch immer keine Spur zu entdecken. Man glaubt jedoch, er halte sich irgendwo in Egypten verborgen und arbeite dort an einer neuen Oper. Er hatte sich nämlich vor einiger Zeit nach Alexandrien begeben, um dort der Aufführung seiner Oper „La martyre" („Die Märtyrerin") anzuwohnen. Plötzlich war er jedoch von dort verschwunden. Übrigens war er in der letzten Zeit sehr missgestimmt, weil seine Opern „Lionelle" und „Nedyé" keinen glücklichen Erfolg an der Skala in Mailand hatten.

Frl. **Erika Wedekind** hat sich mit Herrn Fürsprech **Oschwald**, dem Vorstand des Rechtsbureaus der Schweizerischen Centralbahn in Basel, verlobt.

Der Verfasser des vom Kaiser angeregten Stückes „Der Burggraf", Hauptmann **Lauff**, weilt wegen der Erstaufführung des Werkes am Kgl. Schauspielhause augenblicklich in Berlin. „Der Burggraf" geht wahrscheinlich im November in Scene.

Antonio Smareglia, der auch in Berlin durch eine Oper bekannt gewordene italienische Komponist, der beinahe erblindet gewesen war, ist in Triest auf beiden Augen mit bestem Erfolg operiert worden.

Der Regisseur und Schauspieler **Karl Langkammer** ist vom Herbste ab als Oberregisseur an das Theater an der Wien engagiert worden.

Frl. **Clara Polscher** wirkte in dem letzten diesjährigen Kaim Konzert als Solistin mit. Ihre sympathischen Mittel und ihr virtuoser Liedervortrag werden seitens der Münchener Kritik mit Anerkennung gerühmt.

Der frühere österr. Offizier **Maximilian Traun** ist für das Wiesbadener Hoftheater an Stelle **Buff-Giessens**, der bekanntlich in die Wiener Hofoper übertritt, engagiert worden.

Ernst Possart, der Intendant der Hoftheater in München, erhielt vom Prinzregenten den Verdienstorden der bayerischen Krone, die mit dem persönlichen Adel verbunden ist.

Herr **P. Haubrich** vom Kgl. Theater in Wiesbaden hat vorige Woche ein auf Engagement abzielendes Gastspiel im Frankfurter Opernhause mit der Titelrolle in „Figaros Hochzeit" eröffnet und gut gefallen.

Ernst von Wildenbruch hat eine neue Tragödie vollendet und sie dem Berliner Theater zur ersten Aufführung überlassen. Das neue Bühnenwerk wird voraussichtlich im Beginn des nächsten Winters in Scene gehen.

In Zürich starb am 5. Juni **Hugo Pohle**, früher Inhaber eines Musikverlagsgeschäfts in Hamburg, später als Musikschriftsteller thätig.

Die Trauung des Hofrats **Pollini** mit Frl. **Bianchi** hat am 30. v. M. in München stattgefunden.

Hofrat **Pollini** hörte in Innsbruck bei einem Ausfluge zur Stephansbrücke den Tenoristen Maikl von einer dortigen Tiroler Nationalsänger-Gesellschaft singen, und fand an ihm solchen Gefallen, dass er ihn sofort engagierte. Er wird Maikl auf seine Kosten für die Hamburger Oper ausbilden lassen.

Fräulein **Lina Ramann** in München hat, wie man hört, ein grösseres Werk über musikalische Erziehung vollendet. Die genannte verdienstvolle Künstlerin und Schriftstellerin hat sich durch die Herausgabe der gesamten Schriften Franz Liszts, der besten Biographie des Meisters, den Grundriss der pianistischen Technik usw. einen bleibenden Namen gemacht.

Der Kapellmeister des Raimundtheaters und Chormeister des „Gesangvereins der Eisenbahnbeamten“, Herr **Max R. v. Weinzierl**, hat vom König von Rumänien das Ritterkreuz des Ordens der Krone von Rumänien erhalten.

Der Schubertbund hat den Komponisten Dr **Friedr. Hegar** in Zürich zu seinem Ehrenmitgliede ernannt.

Die bekannte Wagner-Sängerin, Frau **Amalie Materna**, gedenkt sich dauernd in Graz niederzulassen.

Prof. **Ernst Possart**, der Intendant der kgl. Hoftheater in München, erhielt vom Prinz-Regenten den Verdienstorden der bayr. Krone, mit welchem der persönliche Adel verbunden ist. — Hofkapellmeister **Rich. Henneberg** in Stockholm wurde vom König von Schweden zum Ritter des Wasaordens I. Klasse ernannt. — **Heinr. Zeller**, der treffliche Tenorist der Weimarer Hofbühne, ist zum grossherzogl. sächs. Kammersänger ernannt worden.

Eine Aufführung von Verdis „Aida“ am „Neuen Operntheater“ (Kroll) in Berlin leitete Kapellmeister **Wolfram** aus Weimar. Herr Wolfram hat sich aufs beste eingeführt als tüchtiger, umsichtiger und energischer Dirigent.

Das Mitglied der „Académie Française“, der bekannte Bühnendichter **Henri Meilhac**, ist am 6. Juli in Paris gestorben.

In Kassel ist der Maler Prof **Karl Gottlieb Merkel**, fast 80 Jahre alt, gestorben. Sein Hauptwerk sind die allegorischen Wandgemälde Italia und Germania in der Kasseler Gemälde-Galerie. Merkel war 1818 in Leipzig geboren.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

BAYREUTH, 24. JULI.

HEFT 2.

Bayreuther Festspielausgabe

der Zeitschrift für

Musik
und
Litteratur

Die Redenden Künste

[illegible]. JAHRG. 1896/97.

[illegible]EFT 44.

[P]reis des Heftes 50 Pf.

Abonnementspreis auf die 7 Hefte der Bayreuther [Fe]stspielausgabe M. 2.

Abonnementspreis auf den laufenden Jahrg. M. [illegible]

C. W.

[K]ONSTANTIN WILDS VERLAG

[LE]IPZIG und [BA]DEN-BADEN.

Inhaltsverzeichnis.

Leipzig, den 24 Juli

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Bayreuth (Redaktion der „Bayreuther Abendzeitung“, Richard Wagnerstrasse 23.) Sprechstunde der Redaktion von ½12—½1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2.—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. (1520), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 44.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Ein Bayreuther Brief an einen deutschen Theaterdirektor.

Von Eduard Reuss.

Sie haben, verehrter Herr Direktor, gestern Abend eine offene Ansicht von mir über die Aufführung des „Tannhäuser“ an Ihrem Theater verlangt. Da ich wegen meiner frühen Abreise nur kurze Zeit mit Ihnen zusammensein konnte, versprach ich sie Ihnen schriftlich zu senden und den gewünschten Vergleich Ihrer Aufführung mit den Leistungen des Festspielhauses zu Bayreuth hinzuzufügen. Ich halte mein Versprechen und wage diesen Vergleich auch auf die Gefahr hin, dass er nicht nach Ihren Wünschen ausfallen wird. Dies könnte voraussichtlich der Fall sein, denn wenn der Mensch nach besten Kräften gearbeitet hat, so will er dies auch anerkannt wissen. Davon habe ich mich nun überzeugt, dass Sie sich bei der neuen Einstudierung des Werkes die grösste Mühe gegeben haben. Sie haben viel Sorgfalt auf die Dekorationen und Kostüme verwenden lassen. Im Verein mit Ihrem Regisseur haben Sie ein verständnisvolles Spiel der einzelnen Personen und eine gefällige Gruppierung und Bewegung des Chores angeordnet. Ihr Kapellmeister hat das Orchester gut einstudiert und in genauen Zusammenhang mit dem Gesang gebracht. Kurz, es war eine nach jeder Richtung hin sorgfältig vorbereitete Aufführung, zu der die Mitwirkenden im Durchschnitt das nötige Talent mitgebracht hatten. „Nun,“ werden Sie mich fragen, „warum gestehen Sie denn nicht zu, dass sie ausgezeichnet war?“ Das ist es, was ich nicht zugestehen kann, denn es fehlte etwas. Und dieses Etwas ist eben das, was Wagner gewollt hat. Warum haben Sie, so frage ich Sie nun, Sich nicht die ganz deutlichen Vorschriften angesehen, die der Schöpfer für die Aufführung dieses Werkes gegeben hat? Warum haben Sie die Anleitung zu der richtigen Erledigung der unternommenen Arbeit nicht aus der zuverlässigsten Quelle geschöpft? Sie können mir erwidern, dass Sie gar keiner Anleitung bedurft und alles Nötige gewusst hätten. Woher denn? Doch nur von dem Gesichtspunkte aus, dass die landläufigen Traditionen der bewährten und berühmten Vorbilder als unanfechtbare Glaubensartikel aufzufassen sind. Lassen Sie uns den aus diesem Irrtum entsprungenen „Stil“ einmal genauer betrachten.

Ich fange mit der „Venus“ an, da sie ohnehin das erste Wort zu reden hat. Eine Aufführung des „Tannhäuser“, mag sie auch sonst noch so wagnerisch sein, ohne die spätere Bearbeitung der ersten Scene wird nie in vollem Masse den Absichten des Schöpfers entsprechen. Ich gebe zu, dass die hierbei zu überwindenden Schwierigkeiten ausserordentliche sind. Ob trotzdem Theater, denen nicht die nötigen Mittel zu Gebote

stehen, sich an die Aufnahme der neuen Venusbergscene heranwagen sollen, kann hier unerörtert bleiben. Für die „Venus" selbst mag nicht nur ernstlich empfohlen, sondern sogar gefordert werden, dass die Vertreterin dieser verkürzten Rolle sich vor dem Studium derselben genau mit der „Venus" in der erweiterten und endgültigen Form vertraut gemacht habe, vorausgesetzt, dass sie die Absicht hat, ihrer Rolle vollkommen gerecht zu werden. Eine solche Absicht kann selbstverständlich auch nur wieder einer geeigneten Vertreterin für die Lösung dieser Aufgabe zugemutet werden. Die von Ihnen gewählte Dame wird nun so oder so, niemals, wenigstens vor der Hand nicht, etwas mit der „Venus" anzufangen wissen, denn alle ihre Eigenschaften, die recht gute zu sein scheinen, weisen sie auf das Fach der jugendlichen Sängerinnen hin. Ihr würde eine Beschäftigung mit der grossen „Venus" nicht dazu nutzen, sie aus ihrer Hilflosigkeit herauszureissen. Dagegen würde sie die „Elisabeth" vortrefflich singen und gestalten, was ich von Ihrer hochdramatischen Sängerin, die gestern Abend ihre Kraftmittel an dieser Rolle nach allen Richtungen hin zu versuchen trachtete, durchaus nicht behaupten kann. Ihr würde ich unbedingt die „Venus" übertragen und von vornherein eines guten Gelingens gewiss sein. Der Merkwürdigkeit halber will ich hier anführen, dass an einem sogenannten süddeutschen Hoftheater die Rolle ungefähr ein Jahrzehnt lang von der Soubrette behandelt wurde.

Wenn nun schon der Pariser „Venusberg" nicht gemacht wird, warum wird denn die alte Form immer noch so verstümmelt? Es wäre doch wirklich nicht zu viel, wenn die Herren „Tannhäuser" den einen Vers nachlernen würden. Sie könnten dies schon aus Dankbarkeit dafür thun, dass sie eine so „dankbare" Rolle vertreten dürfen. Geben Sie dem Dingen ein gutes Wort, er wird gewiss gern bereit sein, diesen frommen Wunsch zu erfüllen. Zeigen Sie ihm aber die folgenden Anknüpfungen an seine Darstellung nicht, sonst wird er böse und will von den Vorschlägen des bösen „Kritikers" nichts wissen. Diese Darstellung! Ich weiss recht gut, dass die Vertreter des „Tannhäuser" an dem Unsinn, dessen sie sich befleissigen, nicht schuld sind. Böse Beispiele verderben gute Sitten auf Jahre hinaus. Der einst so gefeierte Niemann hat dieser Figur seinen Stempel aufgedrückt, dieser wird sich nur schwer entfernen lassen. Sein „Tannhäuser" wird als Vorbild betrachtet und mehr in den Fehlern als in den grossen Vorzügen nachgeahmt. So ist es gekommen, dass sich die Sänger lieber von Herrn Niemann, als von einem Richard Wagner unterrichten lassen. Die Aufsätze „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld" und „Über die Aufführung des Tannhäuser" gehören zu den unbekannten Grössen, an denen unsere deutsche Litteratur so überreich ist. Betrachten Sie nun einmal, verehrter Herr Direktor, die Anweisung, welche Wagner seinem Freunde Schnorr für den Übergang von dem „Venusberge" zur Welt gegeben hat, mit dem sinnlosen Herumlaufen unserer sämtlichen „Tannhäuser", einige wenige ausgenommen. Solch ein selbstbewusster „Tannhäuser" bleibt allenfalls bis zum Schlusse des Hirtengesanges noch ruhig stehen. Sobald er aber vom „Mai" reden hört, hat er nichts Eiligeres zu thun, als umherzulaufen und diesen „lieben Mai" zu suchen. Mit Wohlgefallen betrachtet er sich die ganze Gegend, wobei er seine Person und sein „hübsches" Kostüm dem verehrten Publikum von allen Seiten zeigen kann, und verschwindet für einige Zeit in den Kulissen, um die „Pilger" nicht in ihrer Andacht zu stören. Sobald diese fortgezogen sind, erinnert er sich, dass der „Komponist" da noch eine Stelle zu singen vorgeschrieben hat, und rennt an die Rampen, um „auf den Knieen" — so genau befolgt er die „Vorschriften"! — Zeugnis von der Erkenntnis seiner Sünden abzulegen. Kommen dann die „Sänger" mit dem „Landgrafen", so zeigt er sich natürlich, wiederum genau nach der „Vorschrift", „überrascht", was aber nach seinem früheren Rekognoscierungsgange gar keinen Sinn mehr hat, denn er wird ja wohl bei dem Aufenthalte im „Venusberge" das Gedächtnis nicht ganz verloren und daher auch bei einem nur flüchtigen Blick auf die Gegend diese sofort wiedererkannt haben. Seine „Überraschung" kann also nur eine geheuchelte sein, und eine solche Charakterentstellung wird doch hoffentlich kein Tenorist dem Schöpfer des „Tannhäuser" zumuten. Wenn er noch einen Funken von Achtung vor diesem hat, so möge er, anstatt in Zukunft wiederum diese dumme Ländereintdeckung vorzunehmen, einmal recht gründlich die genannten „Erinne-

rungen" zur Lösung seiner Aufgabe durcharbeiten; sie stehen im 8. Bande der „Gesammelten Schriften", in denen so vieles niedergelegt und vorgeschrieben worden ist, was nicht befolgt wird. Der allgemein verbreitete Glaube, dass der Sänger des „Tannhäuser" seine Schuldigkeit gethan habe, wenn er die Erzählung von der Pilgerfahrt in Niemannscher Weise vorgetragen beflissen gewesen sei, verleitet ihn gewöhnlich dazu, die Abfindung mit dem übrigen Teil der Rolle auf die leichte Schulter zu nehmen, wie es Ihr stimmbegabter Herr „Tannhäuser" auch gethan hat. Eines sollten Sie ihm jedoch ernstlich verbieten: dass er eben jenen Vortrag der Erzählung episch und nicht dramatisch zu halten hat, mit anderen Worten, dass er erst bei den Worten „zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder" aufzustehen und vorher seinen Sitz nicht zu verlassen hat; dass er ferner nicht seinen Pilgerstab bei den Worten „wie dieser Stab in meiner Hand" wegwirft, um damit die Vorstellung hervorzurufen, als ob dies der nie wieder grünende Stab des Papstes sei; dass er endlich nicht „in Vernichtung dumpf darnieder" sinkt; dies hat er einmal in Rom gethan und braucht es dem Publikum nicht in einer lächerlichen Pantomime zu zeigen, wie er es angestellt hat. (Schluss folgt.)

Richard Wagner als Musikästhetiker.

Von Dr. Rudolf Louis.

(Fortsetzung.)

Von den Schriften aus der ersten Lebensperiode des Meisters sind für unseren Zweck von besonderer Wichtigkeit die unter dem Titel „Ein deutscher Musiker in Paris" vereinigten Novellen und Aufsätze aus den Jahren 1840 und 1841 und unter diesen wieder in erster Linie die Skizze „Ein glücklicher Abend". In der Art und Weise, über Musik zu reden, den Eindruck der Tonkunst durch Worte wiederzugeben, können diese Arbeiten ausnahmslos den Einfluss E. Th. A. Hoffmanns nicht verleugnen. Da es uns nun nicht um die gesamte Kunsttheorie Wagners zu thun ist, sondern einzig um seine Musikästhetik, so halten wir uns weiter nicht bei der (übrigens bekannten) Thatsache auf, dass der jugendliche Meister schon in jener frühen Zeit in bewusstester Weise dem Ideale einer Reform der Oper, durch welche diese allererst zum wahren ernsten dramatischen Kunstwerke werden solle, nachstrebt (I, 109), wie er auch seinen Pariser „deutschen Musiker" sterben lässt in dem Glauben an die „Wahrheit der einen unteilbaren Kunst" (I, 135), in demselben Glauben, für den er selbst zwar nicht starb, aber lebte, was sich auch in diesem Falle als das schmerzensreichere Martyrium erwies. Wichtiger ist es uns, dass Wagner, so sehr er einer Verbindung von Musik und Dichtkunst schon damals das Wort redet, weit davon entfernt ist, beide Künste mit einander zu verquicken und zu vermengen, ihre specifischen Differenzen zu ignorieren, etwa der Musik Fähigkeiten zuzutrauen, die sie nicht besitzen kann, z. B. die, dasselbe zu sagen wie der Dichter. Den Inhalt des musikalischen Kunstwerks „zu ergründen, geschweige gar auszusprechen, liegt ebenso wenig in der menschlichen Sprache, als es im Wesen der Musik liegt, klar und bestimmt dasjenige auszudrücken, was dem Organ des Dichters ausschliesslich angehört. Es ist ein Unglück, dass sich so viele Leute durchaus die unnütze Mühe geben wollen, die musikalische und die dichterische Sprache miteinander zu vermengen, und durch die eine das zu ergänzen oder zu ersetzen, was ihrer beschränkten Ansicht nach in der anderen unvollständig bleibt. Es bleibt ein für allemal wahr: „da, wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an" (I, 140), — und das Wesen der höheren Instrumentalmusik besteht darin, „in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist" (II, 56). Musik und Wortsprache gehören also disparaten Sphären an, eine kann die andere ergänzen, fortsetzen, aber niemals an ihre Stelle treten, sie ersetzen. Der Wortsprache gegenüber, welche dem Reiche der individualisierten Erscheinungen angehört, hat die Musik einen allgemeineren, quasi-abstrakten (ideellen) Charakter. So

heisst es I, 146 in unbewusstem Anklang an den dem Künstler noch völlig unbekannten Philosophen*): „Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal, sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschliesslichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdrückbar sind“. So weit ist Wagner auch schon damals von einer Vermengung der Ausdrucksweise der Musik mit der der Dichtkunst entfernt, dass er sich zu der offenbaren Übertreibung hinreissen lässt, alle Tonmalerei zu verwerfen, — „wo sie nicht entweder im Gebiete des Scherzhaften angewendet ist, oder rein musikalische Erscheinungen wieder giebt“ (I, 144).

Da es nun aber nicht abzuleugnen ist, dass äussere Eindrücke, namentlich poetische, den Komponisten zum musikalischen Schaffen anregen können, wie sich das ja oft in den Titelüberschriften solcher Werke kund giebt, so entsteht die Frage nach dem Verhältnis des Tondichters zu den ihn anregenden äusseren Erscheinungen. „Wenn sich ein Musiker gedrängt fühlt, die kleinste Komposition zu entwerfen, so geschieht dies nur durch die anregende Gewalt einer Empfindung, die in der Stunde der Konzeption sein ganzes Wesen überwältigt. Diese Stimmung möge nun durch ein äusseres Erlebnis herbeigeführt werden, oder einer inneren geheimnisvollen Quelle entsprungen sein, . . . so wird sie im Musiker immer eine musikalische Gestaltung annehmen und von selbst in Tönen sprechen, ehe sie noch in Töne gebracht worden ist“ (I, 146f). Die grossen Stimmungen, welche den Musiker zu breiteren, umfassenderen Kompositionen drängen, können sich sehr wohl von äusseren Erscheinungen herleiten, „da aber, wo sie den Musiker zur Produktion hindrängen, sind auch diese grossen Stimmungen in ihm bereits zu Musik geworden, so dass den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äussere Ereignis, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt“ (I, 147). — Ihre eigentliche positive Ergänzung findet diese Theorie vom „Specifisch-Musikalischen“ aber erst an dem gleichfalls an Schopenhauer gemahnenden**) Ausspruch „In einem sehr bedeutenden Sinne verfährt der Tonsetzer als Philosoph, welcher nur die Idee der Erscheinungen erfasst“ (I, 206). Denn ich glaube, damit wollte Wagner doch mehr sagen als mit jenem oben citierten Satze von der Allgemeinheit der musikalischen Sprache, nämlich nichts anderes als, dass der Musiker sich zu den individuellen und konkreten Gegenständen der Erscheinungswelt genau so verhält, wie der Philosoph zu dem von den Einzelwissenschaften ihm gelieferten empirischen Thatsachenmaterial, indem er es nämlich deutet, interpretiert, das Wesentliche an ihm, von allem zufälligen Beiwerke gereinigt, uns aufdeckt. Die Musik verhielte sich also zu den übrigen (redenden) Künsten wie die Spekulation zur Empirie, wie Noumenon zu Phaenomenon, wie das „Ding an sich“ zur „Erscheinung“. Damit ist aber schon der Haupt- und Grundgedanke der später im „Beethoven“ entwickelten Schopenhauer-Wagnerschen Musikaesthetik ausgesprochen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Vgl. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung I, 344 (Reclam). (Die Musik) „drückt . . . nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus, sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermassen in abstracto, das Wesentliche derselben“ . . . und ebenda II, 528 über die Beethovensche Symphonie: „Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Hass, der Schrecken, die Hoffnung usw. in zahllosen Nuancen, jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung: es ist ihre blosse Form, ohne den Stoff, wie eine blosse Geisterwelt, ohne Materie“.

**) Vgl. namentlich W. a. W. u. Vorst. I, 348 ff.

Richard Wagner als Klassiker.

Von Heinrich Bulthaupt.

(Fortsetzung.)

Die Eingeweihten brauchen freilich solche Belehrungen nicht. Die wissen, dass sich dem grossen Meister das Rüstzeug seiner erstaunlichen musikdramatischen Ausdrucksmittel nach und nach heranbildete und dass er bei seiner Anwendung und weiteren Ausbildung eben nur vor keiner Folge seiner Auffassung von der Oper als einem Drama zurückscheute. Die sogenannten Leitmotive, die der Unverstand dereinst als Signalements und Steckbriefe verspottete, finden sie sich denn nicht auch schon bei seinen Vorgängern und in derselben oft so überaus feinen und geistreichen Beziehung, mit der Wagner sie verwendet? Es ist einer der eindringlichsten Züge in der genialen Don Juan-Partitur, dass der Held in dem kurzen Terzett nach dem Fall des Comthurs das Motiv wieder aufnimmt, mit dem Donna Anna kurz vorher im leidenschaftlichen Kampfe mit ihm gerungen hat („No sperar, se non m' uccidi"). Sie hoffte Siegerin über den frechen Eindringling zu bleiben, ihr Rufen lockte den Vater herbei, und über dessen Leiche stimmt der Mörder nun ihren eigenen Kampfruf an, der nur noch höhnischer aus seinem Munde in der trauervollen Moll-Färbung klingt. Und jene köstliche Stelle aus dem „Freischütz", da der schwachherzige Jägerbursche sich zögernd anschickt, in die Wolfsschlucht hinab zu dem düsteren Gefährten zu steigen. Wie ihm das Gelächter der Bauern in die Erinnerung kommt, das „Hehehe", das er nicht zum zweiten Male hören will! Seine Lippe schweigt davon, aber das Orchester redet für ihn und schiebt, indem es die charakteristische Weise jenes Spottchors anstimmt, den Riegel von seinem Herzen, so dass wir seiner verborgensten Regungen kundig werden. Das sind die Gründe, auf denen Richard Wagners Leitmotive gewachsen sind: keine Anhängsel der dramatischen Personen, äusserlich, geistlos, sondern Symbole innerer Vorgänge, vieldeutig und wandelbar wie diese, bald so, bald so gestaltet, von diesem zu jenem wandernd: ein unschätzbares Medium zwischen Drama und Publikum. So erschienen sie im „Tannhäuser", so im „Lohengrin", und wenn ihre Verwertung im Orchester ihren Schöpfer schliesslich zur Ausbildung der sogenannten „unendlichen Melodie" (ein undeutliches, zu Missverständnissen geradezu herausforderndes Wort) führte, zu der grossen Instrumentalsymphonie also, die den Bühnenvorgängen und den Seelenbewegungen der Menschen unablässig deutend folgt, dann war auch das nur eine notwendige Konsequenz des Gedankens, dass Wort, Ton, Handlung und Scenerie sich zu einem innigverschmolzenen Ganzen verbinden müssten, um das musikdramatische Kunstwerk der Bühne zu schaffen. Es gab ja eine Zeit, wo man es anders machte, und was man im nächsten Jahrhundert thun wird, wissen wir noch nicht. Mozart kümmerte sich in der „Zauberflöte" um Wasser- und Feuerfluten im Orchester nicht. Aber schon Gluck liess Sturm und Wellen toben, und auf leichtem Zephyrgewölk (die Geigen versinnlichen die zarten Flügelschläge zum Entzücken) hebt Rinaldo und Armida sich in das ferne Wunderland. Nicht nur in Webers „Euryanthe", auch in Spohrs „Jessonda" malt das Orchester Blitz und Donner, in dem berühmten Melodram des „Heiling" bellen die Hunde in den heulenden Sturm, und im „Freischütz" gar — ja, giebt es denn etwas Kühneres und Keckeres als die Wolfsschlucht? Da verfolgt durch einen ganzen Akt hindurch das Orchester alles und jedes, was sich während der Spuknacht auf dem Theater begiebt, mit der peinlichsten Sorgfalt: das Flattern des Nachtgevögels, den Eulenschrei, den Eber, der durch das Dickicht bricht, die hüpfenden Irrlichter, Kaspars weinselige Laune, Maxens Schreckbilder, das Nahen der wilden Jagd, bis beim Erscheinen des Bösen die Äste splittern, die Felsen dröhnen und alle Wetter sich entladen. In sämtlichen Werken Wagners giebt es kein Beispiel, in welchem das Orchester mit ähnlicher Breite und Ausgiebigkeit lediglich in den Dienst der Scenerie gestellt worden wäre. Die Rheinflut und das Waldweben sind bescheiden dagegen.

Es wäre gewiss der Gipfel der Thorheit, diese scenische Musik im Konzertsaal, wo sie jedes Sinnes entbehrt, aufzuführen. Aber ist es ein geringerer Unfug, wenn man

Brünnhilden ihren Abschied vom Leben vom Konzertpodium herab singen lässt? Und doch geschieht es oft genug, und das Beispiel steht nicht vereinzelt. Auch das gehört zu den Versündigungen an Wagners Genius, von solchen begangen, die ihm dienen wollen. Denn wenn Zeit und Gewöhnung das Ihrige gethan haben, Leute wie die Hauptmänner und Hullahs von dazumal die Tannhäuser Ouverture, ein in sich geschlossenes Musikstück, heutzutage begreifen und geniessen zu lassen, ob im Konzertsaal, ob im Theater — so wird doch eine so gänzlich dramatisch geartete, dem Ideal der „absoluten Musik" so völlig fremde Scene wie Brünnhildens Schlussgesang immer nur von der Bühne herab, im Zusammenhang mit dem ganzen Werk verstanden und genossen werden können. Denn was da an musikalischen Motiven anklingt, hat bald einen tiefen psychologischen, bald einen direkten Bezug auf die dramatische Handlung und rührt und ergreift uns um dessentwillen — losgelöst von diesem Zusammenhang sind es lose, unorganische Fetzen, mit denen der Hörer im Konzertsaal nichts beginnen kann und die an solcher Stelle selbst denjenigen befremden, der, mit dem ganzen Werk wohl vertraut, dem augenblicklichen Eindruck aus seinem Gedächtnis nachzuhelfen vermag. Im Konzertsaal herrscht die Musik; das ist selbstverständlich und bedarf darum keiner Begründung. Was wir dort hören, soll, wenn es auch einem grösseren Ganzen entnommen sein mag, wenigstens formell Anfang und Ende in sich haben, und was dem „Tannhäuser" recht ist, ist darum der „Götterdämmerung" noch lange nicht billig. Man lässt sich doch auch im Gesellschaftsanzug auf dem Konzertpodium nicht Ferdinands und Luisens Vergiftung vorspielen, Gretchens erschütternden Wahnsinn oder Richards des Dritten letzte, von den Schrecknissen der Geistererscheinungen erfüllte Nacht. Und um Brünnhildens herrlichen Todesritt steht es nicht im geringsten besser.

In der That, wenn Wagners Verständnis sich in den gebildeten Kreisen unseres Volkes klären und befestigen soll, dann sind solche Fehler sorgfältig zu vermeiden, und immer ist darauf hinzuweisen, dass das musikalische Drama das letzte, wenn auch nicht immer ohne Ablenkungen, verfolgte Ziel seines titanischen Ringens war, und dass sich aus dem Dramatischen fast immer erklären lässt, was den allzu klassisch gewöhnten Ohren musikalisch seltsam oder wohl gar unerträglich klingen will. Aber auch das wird besser werden, denn die Jahre lassen von ihrem grossen Läuterungswerk nicht ab. Wie es in unseren Tagen keine Sänger mehr giebt, die die Musik des „Lohengrin" für unlernbar halten, wie man den Beckmesser oder den Alberich jetzt so leicht weg singt, wie den Bürgermeister von Saardam oder den braven Waffenschmied, so erweitert sich die musikalische Aufnahmefähigkeit der bloss Empfangenden unmerklich mehr und mehr, und die Generation, die jetzt noch in den Windeln liegt, pfeift vielleicht in fünfzehn Jahren die wunderbaren Motive des „Tristan-Vorspiels", wie die heutige Jugend den Brautchor des „Lohengrin". So kommt für alles Grosse, wenn es sich einmal im Kampf ums Dasein zu behaupten vermocht hat, seine Zeit. Auch den „Don Juan", auch den „Fidelio" haben ja Zunftgelehrte und Laien als unerhörte Wagnisse, als unmusikalische Frevel verketzert. Und jetzt? So wandelt sich das Urteil, so wandeln wir selbst uns mit den Zeiten.

(Schluss folgt.)

Richard Wagners „Ring des Nibelungen".

Geschichtlich und musikalisch analysiert von Max Chop.

I. Geschichtliches.

„Sieh', soweit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen." Diese Worte des unter dem Eindrucke der ersten „Tannhäuser"-Aufführung stehenden Meister Liszt bilden den Anstoss zum „Ring des Nibelungen" in Wagner, wenigstens zum ersten Versuche, sich mit dem Nibelungenstoffe zu befassen,

— zu „Siegfrieds Tod“. In den „Mitteilungen an meine Freunde“ (Ges. Schriften IV, 416 ff.) berichtet Wagner ausführlich, wie er dann, ebenfalls durch Liszt angeregt, von der in „Siegfrieds Tod“ enthaltenen, wichtigen Episode des Nibelungen-Mythos an eine Erweiterung des Dramas ging, an „Jung-Siegfried“, den Gewinner des Horts und Erwecker Brünnhildes, bis endlich der Plan feststand, den Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein grosses Vorspiel vorauszugehen habe. Wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Öffentlichkeit verwirklichen würde, das kümmerte den Meister damals (die „Mitteilungen“ erschienen 1851) wenig. Über das Eine liess er seine Freunde nicht im Unklaren, nämlich dass das Unternehmen nichts mehr mit unserem heutigen Theater zu thun habe. — Das „Vorwort zur Herausgabe der Dichtung“ (Ges. Schr. VI 306—94) und der „Epilogische Bericht“ (ebda VI, 367—84) geben dann weiteren Aufschluss über die mannigfachen Schicksale der Dichtung bis zu ihrer Veröffentlichung im Jahre 1863. So mutig Wagner die „Mitteilungen“ abgeschlossen hatte, die schlimmen Erfahrungen nötigten ihm die traurige Befürchtung ab: „Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnen-Festspiels zu erleben, darf ich ja kaum hoffen, noch Musse und Lust zur Vollendung der musikalischen Komposition zu finden. Somit übergebe ich wirklich ein blosses dramatisches Gedicht, ein poetisches Litteraturprodukt, der bücherlesenden Öffentlichkeit. Schon von dieser es beachtet zu sehen, dürfte mir nicht leicht fallen, da es keinen eigentlichen Markt hat. Der Litterat legt den ‚Operntext‘ bei Seite, weil er nur den Musiker angeht, der Musiker, weil er nicht begreift, wie dieser Operntext komponiert werden solle. Das eigentliche Publikum, das sich so gern und willig für mich entschied, verlangt die ‚That‘. — Die steht leider nicht in meiner Macht!“ —

Und dennoch ging Wagner an die Komposition. Selbst im Kreise der getreuesten Freunde schüttelte man den Kopf über das hoffnungslose Beginnen, der Gedanke schien ihnen allen in Rücksicht auf die Anforderungen an Sänger und Bühnen-Technik unausführbar. Aber Wagner besass nun einmal die künstlerische Überzeugung, zu ihr gesellte sich die Inspiration, als er im Mai 1853 in einem Gasthause Spezias schlaflos auf seinem Lager ausgestreckt lag. Er kehrte sofort in seine „trübselige Heimat“ zurück. Im Mai 1854 war das „Rheingold“ beendet. — Schon im Juni desselben Jahres sehen wir den Meister mit der Komposition der „Walküre“ beschäftigt, die (bis auf die Instrumentation) im Januar 1855 abgeschlossen vorlag. Der Aufenthalt in London zog Wagner bis zum Juli von seiner Arbeit ab, nach seiner Rückkehr wandte er sich dann der Instrumentation der „Walküre“ zu. — Am sechsundvierzigsten Geburtstage Franz Liszts, den man in Zürich gemeinsam feierte, spielte und sang man bei der Fürstin Wittgenstein in begeisterter Stimmung das zweite Drama des „Rings“ von der ersten bis zur letzten Note.

Die Komposition der „Meistersinger“ und „Tristans“ schiebt zwischen „Walküre“ und „Siegfried“ eine mehrjährige Ruhepause für den Ring. Die Misserfahrungen bei der Drei-Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris, bei der Einstudierung zu „Tristan und Isolde“ in Wien liessen Wagner zum Nibelungenstoffe zurückkehren. 1862 erschien, wie schon erwähnt, die Dichtung für die grosse Öffentlichkeit im Buchhandel und der Ruf des Meisters nach einem Fürsten, der selbstlos sein grosses Unternehmen finanzieren und in jeder Weise unterstützen möchte, erfüllte sich schnell. Mitten in trüber, fast hoffnungsloser Stimmung traf ihn in Stuttgart der Befehl König Ludwigs II. von Bayern, nach München zu kommen. Wagner folgte dem Rufe und meldete sich beim Monarchen. Ein Blick in das Auge des neues Patrons überzeugte ihn, dass hier festester Wille mit schöngeistigem Streben sich vereine. König Ludwig schenkte dem Meister ein Landhaus am Starenberger See, damit er dort ungestört an seinem grossen Werke weiterschaffen könne; im Herbst 1864 empfing Wagner bei einem Besuche in Hohenschwangau von seinem Protektor den offiziellen Befehl, den seit sieben Jahren ruhenden „Ring des Nibelungen“ wieder aufzunehmen und zu vollenden. Eine namhafte Unterstützung sicherte dem Tondichter volle Ruhe und Musse zu.

Die idealen Pläne des Königs durchkreuzten Hofintrigue und politische Wühlerei. Die Vertrauensstellung Wagners schuf Neider, die Ausführung des Nibelungenprojekts grosse Kosten. Wagner hatte noch im Jahre 1864 Bülow zu seiner Unterstützung nach München berufen, und als schliesslich die mit Semper gepflogenen Pläne wegen Erbauung

des Nibelungen-Theaters die Civilliste des Königs gefährdeten, brachte es die wagnerfeindliche Partei in München zu einem regelrechten Tumulte. Die Mittel, deren man sich bediente, waren ebenso erbärmlich, als lächerlich, und bezeichnend für die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts bleibt die Thatsache, dass sich für die von einem emeritierten Pfarrer verfasste Schrift „Richard Wagner als König. Enthüllungen der geheimen Verschwörung zur Ausführung seines unglaublich verwegenen Planes“ — ein Verleger fand. Der Skandal endete damit, dass der Meister am 1. September 1866 München verliess und sich über Vevey und Genf nach Triebschen bei Luzern begab. — Wieder trat die Vollendung des „Ringes“ in den Hintergrund vor den „Meistersingern von Nürnberg“, die beendet wurden und unter Bülow in München am 21. Juni 1867 zur ersten Aufführung kamen. Die Premiere brachte eine herrliche Genugthuung nach all den Unbilden. Wagner, welcher an der Seite seines Königlichen Beschützers der Aufführung beiwohnte, musste auf den endlosen Jubel hin von der Brüstung der Königsloge aus den Dank des Publikums entgegennehmen.

In mehrjähriger, arbeitsreicher Zurückgezogenheit schuf der Meister dann in der Stille seines schweizerischen Asyls am Nibelungenring weiter. In München ging's unterdessen drunter und drüber. Man plante für 1869 die Erstaufführung des „Rheingold“. Bülow hatte infolge des fanatischen Parteigetriebes in der Isarstadt nach der erneuten Aufführung des „Tristan“ (22. Juni 1869) seinen Abschied genommen. Hans Richter begann im August mit den „Rheingold“-Proben, aber seine hingebende, feinfühlige Art des Einstudierens konnte da nur wenig erreichen, wo eine Intendanz in der Bewilligung angemessener scenischer Mittel kargte. Und da er sah, dass man sich wegen dieser Mängel mit der „Rheingold“-Premiere blamiere, so beging auch er die „Insubordination“, den Abschied der Blamage vorzuziehen. Franz Wüllner dirigierte an Richters Stelle.

Natürlich gaben diese Vorgänge der wagnerfeindlichen Presse wieder günstigste Gelegenheit, gegen den Meister in ganz unqualifizierbarer Weise loszuziehen. Selbst Wagner, welcher der Publizistik und Kritik gegenüber eine erstaunliche Langmut an den Tag legte, riss die Geduld, als auch der Berner „Bund“ von dem müssigen Zeitungsklatsch Notiz nahm. Er veröffentlichte eine Widerlegung, an deren Schlusse es heisst: „Ärgerlich ist es, auch Ihren Schweizer Lesern so Thörichtes aufgebunden zu sehen. Haben Sie die Güte, nicht zu meiner Rechtfertigung, sondern zur Orientierung des Publikums über die unglaubliche Lügenhaftigkeit der allermeisten mich betreffenden Zeitungsgerüchte, diese Zeilen ... aufzunehmen.“

Bis zum Winter 1869 hatte Wagner den „Siegfried“ beendet, in einem sinnigen Gedichte widmete er ihn seinem Gönner, König Ludwig II. — Im Juni 1870 waren bereits Vorspiel und erster Aufzug der „Götterdämmerung“ fertig. — In München tobte unterdessen der Parteizwist weiter. Wer sollte die „Walküre“ in der Premiere dirigieren? Richter konnte man nach den „Rheingold“-Vorgängen nicht bitten, Bülow lehnte ab und Wagner antwortete auf eine Anfrage der Intendanz, was da zu machen sei: „Er habe die feste Absicht, sich in die Münchener Theater-Verhältnisse in keiner Weise zu mischen.“

Der „Ring“ näherte sich immer mehr der Vollendung. Die Kunst- und Partei-Verhältnisse in München brachten Wagner zur Überzeugung, dass die bayrische Metropole nicht der geeignete Platz für die Aufführung des grossen Nibelungenwerkes sei, dass aber eben in Rücksicht auf den nahen Abschluss des Werkes ein Aufführungsort baldigst in Aussicht genommen werden müsse, und zwar in Rücksicht auf den königlichen Protektor innerhalb der bayrischen Landesgrenzen. Im März 1871 erschien die Flugschrift „Über die Aufführung des Bühnen-Festspiels: Der Ring des Nibelungen“, die Freunde dem grossen Unternehmen werben sollte. Schon vorher war Wagner auf die markgräfliche Residenz Bayreuth verfallen und Tausig, dem er seinen Plan mitteilte, stimmte freudig zu. Die Reise von Luzern nach Berlin benutzte der Meister, um an Cosimas Seite dem Städtchen am roten Main im April (17.–20.) 1871 einen dreitägigen Besuch abzustatten. Stadt wie Umgebung zeigten sich sehr geeignet für die Verwirklichung der Pläne. Das alte markgräfliche Opernhaus war zwar garnicht zu brauchen, aber mit dem Gedanken eines Theater-Neubaus hatte sich Wagner völlig vertraut gemacht, die städtischen Behörden Bayreuths kamen ihm ausserdem aufs Liebenswürdigste entgegen. Im Juli des

selben Jahres erschien der Klavier-Auszug zu „Siegfried" „Walküre" 1865), kurze Zeit später lagen die Baupläne des neuen Festspielhauses vor ihm. „Bayreuth erklärte sich — dank namentlich der unermüdlichen Thätigkeit Feustels — mit Freuden bereit, das grosse Werk thatkräftig zu unterstützen — zunächst durch freie Überweisung eines Grundstücks am Stuckberge — Am 14. Dezember finden wir Wagner in Gesellschaft des Bauinspektor Neumann-Berlin und des Maschinenmeister Brandt Darmstadt in Bayreuth zur Besichtigung des Terrains, das man später gegen eine 18¼ Morgen grosse Fläche nahe dem Bürgerreuth amtauschte. Gelegentlich der nächsten Anwesenheit Wagners in Bayreuth (31. Januar 1872) bildete sich der ständige Verwaltungsrat der Festspiele mit Bürgermeister Munker, Banquier Feustel und Rechtsanwalt Käfferlein an der Spitze und Wagner kaufte am Wege zur „Rollwenzelei" das Grundstück, auf dem später Villa „Wahnfried" erstehen, das dem Meister als letzte Ruhestätte dienen sollte

Am 3. Februar reiste Wagner nach seinem schweizerischen Exile zurück, um den letzten Aufzug zur „Götterdämmerung" zu beenden, am 24. April zog er in seinem neuen Heime am roten Main ein, am 29. April erfolgte der erste Spatenstich für das Fundament des Festspielhauses Die Daten drängten sich rasch aufeinander aber hier galt es zu handeln!

In den Pfingsttagen (18.—24. Mai) des Jahres 1872 fand in Gegenwart einer illustren Gesellschaft die Grundsteinlegung zum Festspielhause statt „Sei gesegnet mein Stein, steh lang und fest!" Das waren die Worte zu den ersten drei Hammerschlägen des Meisters. Im Steine ruhten unter anderen Dokumenten auch die telegraphisch übermittelten Segenswünsche König Ludwigs und der schlichte Weihespruch Wagners

„Hier schliess' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr,
So lange es verwahrt der Stein,
Macht es der Welt sich offenbar."

Die rauschenden Feste, die Huldigungen, deren Mittelpunkt der geniale Dichterkomponist war, vergingen, die Gäste zogen heim und der Frieden der Kleinstadt lagerte wieder über Bayreuth.

(Fortsetzung folgt.)

Drei „Kleinigkeitskrämereien".

Von Moritz Wirth

Möge das Wort an der Spitze stehen, mit dem nur zu oft Darlegungen wie die folgenden naserümpfend abgewiesen werden. Übrigens aber befürchte man nichts Kriegerisches Weder will ich hier schwere Lehrsätze auffahren, um zu beweisen, wie glücklich wir in Wissen und Leben überall da vorwärts kommen, wo wir gelernt haben, auch das Kleinste im grossgerichteten Sinne zu erforschen noch will ich das vivisektorische Streckbett aufschlagen, um diejenigen unter Lupe und Messer zu nehmen, die mit jenem Ekelnamen nur Bemühungen zurückweisen, die sie in ihrem Berufe als Kritiker oder als Ausübende der Musik und der Bühne sich erst recht zur Pflicht machen müssten. Wer da will „zu guter Sommerszeit ins Land der Franken fahren", der ist nur zu gern friedlich gestimmt und geneigt sich's möglichst leicht zu machen Ausserdem aber bin ich mit einem Demantschilde bewaffnet, dessen Zauber alle übel Wollenden und Redenden weit zurückscheuchen wird, einem Ausspruche Wagners (Ges. Schr. IX², 295

„so müssen wir erkennen, dass nichts der sorgfältigsten Mühe so wert ist, als die versuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines Taktes, ja einer Note in der musikalischen Mitteilung eines Genius, wie des Beethovens, an uns"

Und nicht wahr, wessen ein Wagner Beethoven für würdig erklärte, das möchten wir, die so viel Kleineren, auch Wagner zu erweisen wohl für recht und billig halten?

Und unter diesem Schilde begleitet mich ein Trost dass gerade diejenigen, die Wagner nur zu ihrer ganz persönlichen Freude, gleich fern von Zunfttrotz und über hitztem Parteigängertum, sehen und hören, für solche Kleinigkeiten das feinste Ohr haben, ja sie oft selbst herausfinden und danach fragen. Es ist noch viel jungfräulicher Boden für Wagner in Deutschland! Und die gesteigerte Empfindung für Wagnersche Eigenart, die die Luft Bayreuths doch in so manchem erweckt, sie begreift auch den Sinn für Kleinigkeiten in sich, von denen doch eine jede, wie wir sofort sehen werden, gleich Leibnitzens Monade, das Spiegelbild des ganzen Dramas, dem sie zugehört, in sich trägt

a) „Ein fremder M a n n?" oder „Ein f r e m d e r Mann?"

Das erste wollen unsre Sieglinden. Vielleicht hat noch niemals eine solche die Bühne, möglicherweise sogar unter Wagner die Bayreuths nicht, betreten, ohne die Ohrfeige dieser Betonung Sie ist so sehr die einzig gekannte, dass es gar niemand anders weiss und der Fehler niemandem, selbst geschulten Musikern und Wagnerkennern nicht, auffällt, ja kaum klar zu machen ist. Dieser falsche Ton scheint so sehr in Ohr und Kehle zu liegen, der richtige so wenig hineinzugehen, dass man ihn wie mir einmal ein sehr straffer mitteldeutscher Bühnenleiter versicherte, den Damen noch so sehr eindrillen kann, „sobald sie auftreten, machen sie's doch wieder falsch" Die richtige Betonung ist aber allein die zweite, die nicht mehr alle Welt, sondern nur noch eine Welt, Wagner, für sich hat Wer hat nun Recht?

Ein fremder Mann, d h soviel, als Sieglindes Verwunderung gilt der Thatsache, einen Mann vorzufinden, während sie etwa eine Nachbarin zum Abendplausch erwartet hatte Ist das aber anzunehmen? Aus mehreren Gründen nicht. Hunding scheint von seinen Sippen, die „nach West in Höfen reich hausen", ziemlich entfernt zu wohnen. Denn zur Rache gerufen, vermutlich durch ein Hornsignal, wie das Hagen thut, kommt er, obwohl beritten, zu spät Er ist anscheinend ein Kulturpionier nach dem im Osten sich erstreckenden wilden Walde zu, in den sich Fafner zurückgezogen hat und in den passend auch Siegmund zu entkommen suchen muss. So kann er dort auf Hundings Haus stossen, in einer ihm völlig fremden Gegend, noch ein Beweis sowohl für die Abgelegenheit der Wohnung Hundings vom Kampfplatze, als auch für ihre einsame Lage Denn da man damals nur geschlechterweise beisammen wohnte, so werden andere, als Hundings Sippen, nicht seine nächsten Nachbarn sein. Und die sind also weit. Wie käme von daher zur Abendzeit ein Frauenbesuch?

Mit diesen Frauen aber wird zweitens Sieglinde nicht sonderlichen Verkehr gepflogen haben. In den reichen Höfen werden sie wohl der Hundinge Art besessen und den Umgang mit der geschenkten Frau mit dem gleissenden Wurm im Auge eher gemieden als gesucht haben Waren sie doch sogar zur Hochzeit offenbar nicht erschienen Drittens aber tobt draussen das heftigste Unwetter, so dass selbst Freundinnenbesuch im Augenblick nicht zu erwarten war Zur Verwunderung darüber, dass ein M a n n eingetreten ist, besteht also für Sieglinde nicht der mindeste Grund Wohl aber darüber, dass es ein f r e m d e r Mann ist, denn sie erwartet natürlich den eigenen zurück

Dass nun dieser Umstand richtig herauskomme, ist nicht bloss deshalb wichtig, weil wir keinen Unsinn hören wollen. Sieglinde ist auf ihren Mann gefasst, und kommt ihm mit „ernster Miene" und jedenfalls ruhigen Schrittes entgegen? Letzteres steht zwar nicht da, gehört aber notwendig zu ihrem Gesichtsausdrucke Und diese Gleichgültigkeit dem im heftigsten Unwetter Heimkehrenden, von dem wir später noch erfahren, dass er zum Kampfe ausgezogen war? Mich dünkt, das ist wieder einer jener kleinen unscheinbaren Züge, mit denen Wagner im Augenblicke in das Verständnis eines grossen Zusammenhanges hineinzuversetzen weiss Mit den ersten drei Worten, die Sieglinde spricht, wissen wir, dass „Unheil im Hause wohnt" Und in dieses Haus trat ein heldenhafter, unglücklicher Fremdling, der schon unser ganzes Mitgefühl gewonnen hat. Dann doch wohl auch das der Frau? Kurz, mit den ersten drei Worten, die wir von ihr hören, hat auch schon die Tragödie begonnen.

Und diesem wundervollen Anfange brechen unsere Primadonnen mit ihrem blöd herausgeschrieenen „Mann" plump die Spitze ab. Haben sie nie darüber nachgedacht,

für wen Wagner den Zusatz in der scenischen Anweisung bestimmt hat: „sie glaubt ihren Mann heimgekehrt"? Doch nicht etwa für uns Zuschauer als Textbuchnachleser der alten Oper? O nein, sondern für Sie, meine Damen! Sieglinde glaubte das, und dennoch „ernste Miene"? Was ist daraus zu schliessen? Wie muss sich Sieglinde demgemäss weiter benehmen? Wie wenn zufällig die Noten ihrer ersten Worte verloren gegangen wären, sie sprechen? Etwa

Ein frem - der Mann

Das wäre der Unsinn. Wagner wendet aber für seinen Sprechgesang streng das Gesetz an, dass der Anfang des Taktes den Hauptton unter allen Silben des Taktes hat. Die wenigen Ausnahmen sind stets durch besondere Accente bezeichnet. Demgemäss hat er denn auch so geschrieben, dass die grösste Gedankenlosigkeit, wenn sie nur rein mechanisch dieses Gesetz befolgte, das Richtige treffen musste. Und dieses ist

Ein frem - der Mann

(Fortsetzung folgt.)

Frau Rauch-Wernau.

Als Beitrag zu „Richard Wagner in Zürich", von Hans Bélart.

Hochbetagt und in einfachsten Verhältnissen lebt heute in der Altstadt Zürich eine Frau, die seit mehr als 40 Jahren vom öffentlichen Leben sich zurückgezogen hat, nachdem sie während der Exilzeit Richard Wagners in Zürich eine, wenn auch kurze, doch immerhin interessante Rolle gespielt hatte. Da sie in dem veröffentlichen Briefwechsel Wagners mit Liszt und in den Briefen Wagners an Uhlig, Fischer und Heine erwähnt wird, und da sie in den in jüngster Zeit publizierten Briefschaften Hans von Bülows, in denen diese Sängerin in Verbindung mit einem für Bülow verhängnisvollen Theaterkonflikt gebracht wird, vielseitig das Interesse an jene Theaterepoche neu geweckt wurde, und auch Glasenapp in seinem neuesten Werke „Wagners Leben" ihrer wiederholt gedenkt, sei an dieser Stelle mit specieller Berücksichtigung der Aufzeichnungen aus meiner Züricher Wagner-Sammelmappe eine zusammenhängende Skizze über das Wirken der Frau Rauch in Zürich gegeben.

Als Frau Rauch-Wernau im Herbst 185[illegible] nach Zürich kam, wo sie für das Aktientheater von Direktor Kramer als Sängerin in ersten Partien engagiert war, trug sie bereits den Titel einer fürstlich Schwarzburg-Rudolstädtischen Kammersängerin und war schon seit einer Reihe von Jahren bei der Bühne in Hauptsolopartien thätig gewesen. Was ihre Leistungen anbetrifft, so glauben wir, gleich eingangs der greisen Frau eine bescheidene Genugthuung geben zu dürfen. In den Arbeiten über Wagner werden die damaligen Theaterkräfte in Zürich meist als mittelmässige oder geringe geschildert, und es wird diesbezüglich nicht nur auf dahin gehende Bemerkungen Wagners in seinen Briefen an Uhlig, Fischer und Heine verwiesen, wonach seine Ansprüche in der Hauptsache nicht erfüllt worden seien, sondern auch speciell auf ein Schreiben an Uhlig, in welchem er dieses Theater mit einem etwas anrüchigen Namen belegt hat. Was das letztere anbetrifft, so ist dasselbe vom 27. Jan. 185[illegible] datiert, während das Theater erst am 2. Oktober eröffnet wurde, und Wagner somit zur Zeit der Abfassung das Personal noch gar nicht kennen konnte; was sodann die spätere Holländeraufführung

auf die sich die meisten Bemerkungen beziehen, anbelangt, so war ein derartiger Stil für damalige Kunstsänger, die solchen gesangsdramatischen Anforderungen nicht gewachsen waren, ein doch allzufremder. Gegenteilig spricht Wagner in seiner Erklärung in der „Eidgenössischen Zeitung“ vom 18. Oktober 1850, also 16 Tage nach Theatereröffnung, von seiner aufrichtigen Überraschung über die Vortrefflichkeit der Sänger, die der Direktor unter den schwierigsten Umständen für sein Theater gewonnen, und seinen hierauf begründeten Wunsch, das glückliche Ensemble so warm wie möglich der Beachtung des Publikums zu empfehlen. Thatsächlich war gerade Frau Rauch nach Mitteilungen der Zeitgenossen Wagners eine nach damaligen Begriffen vorzügliche Sängerin. Ihr Hauptfach war ursprünglich dasjenige der Koloraturen, sie zählte nicht nur die Rosine im „Barbier“, die Regimentstochter u. a. zu ihren besten Rollen, sondern sie, die namentlich den spätern Wagner nicht mehr verstehen konnte, rechnet sich auch heute noch zur hohen Ehre an, unter Wagners persönlicher Leitung als ihre Glanzrolle die „Weisse Dame“ gesungen zu haben. Erst infolge der gesteigerten Anforderungen in der Theaterpraxis wirkte sie auch im dramatischen Fache mit und war in Zürich abwechselnd als Koloratursängerin, hochdramatische Sängerin und selbst in jugendlich dramatischen Rollen beschäftigt. Die namentlich durch Meyerbeer erzielte Einwirkung der grossen französischen Oper und auch diejenige der italienischen Oper auf deutsche Bühnen war damals so gewaltig, dass sich auf Theatern mittlern Ranges Koloratur- und dramatisches Fach in einer Person, wo es anging, einigen mussten. Seitens Direktors W. Kramer war Wagner die musikalische Oberleitung übertragen worden, namentlich standen die Proben unter seiner Leitung, während das Kapellmeisteramt in Händen der jungen Zöglinge Carl Ritter und Hans von Bülow ruhte. Da Wagner sich für letztere verbürgt hatte und daher den Direktor sichern musste, wenn aus der geringern Erfahrung derselben dem Geschäftsgange ein Hindernis erwachsen sollte (Erklärung Wagners in der „Eidgen. Zeitung“ vom 18. Oktober 1850), sah sich derselbe veranlasst, gleich die Eröffnungsoper am 11. Oktober, die „Weisse Dame“, mit Frau Rauch in der Titelrolle, und in der Folge bis Ende November auch noch drei weitere Opern persönlich zu dirigieren, nämlich am 27. Oktober „Freischütz“ mit Frau Rauch als Agathe, am 8. November „Don Juan“ mit Frau Rauch als Donna Anna und am 29. November die „Zauberflöte“ mit Frau Rauch als Pamina; im „Don Juan“ wurde durch Wagner (Glasenapp, „Wagners Leben“) die letzte Arie der Donna Anna auf den Kirchhof verlegt, wohin sich diese mit Oktavio begiebt, für den ein kleines von Wagner komponiertes Recitativ zur Motivierung der Arie vorherging. Die zweite Opernaufführung der Saison, die „Regimentstochter“ mit Frau Rauch in der Titelrolle, fand dagegen unter Bülows musikalischer Direktion statt, und es folgten Oktober und November ebenfalls unter Bülows Leitung des fernern der „Barbier von Seville“ mit Frau Rauch als Rosine, und „Johann von Paris“ mit Frau Rauch in der weiblichen Hauptrolle nebst entsprechenden Wiederholungen dieser Opern. Bereits am 16. Oktober, zwei Tage nach der Aufführung der „Regimentstochter“ durch Bülow, stand in der „Eidgen. Zeitung“ die Notiz, dass, wo etwa Verstösse vorkommen, diese hauptsächlich auf das Orchester zurückzuführen seien, und am 18. Oktober sah sich Wagner zu der obengenannten Erklärung in der „Eidgen. Zeitung“ genötigt, worin er gegen die irrige Meinung, es sei eine Oper von ihm aufgegeben, wenn er nicht persönlich dirigiere, Protest einlegte. Die beiden Artikel waren infolge von Theaterintriguen veranlasst worden. Thatsächlich hatte sich gegen Bülows etwas excentrisches Benehmen Empörung im Orchester- und Sängerpersonal gezeigt, und Wagner sah sich gezwungen, zur Abwehr inzwischen die obenerwähnten Opern persönlich zu dirigieren. Unter dem Solistenpersonal war es vornehmlich dessen Primadonna Frau Rauch, welche dem jungen Bülow wegen seines Benehmens keine Sympathien entgegenzubringen vermochte. Am 24. November 1850, an welchem Tage sich der Hochzeitstag Wagners zum 14. Male jährte, sollte der „Fliegende Holländer“ in Scene gesetzt werden und ein allfälliger Überschuss der Trägerin der Senta, Frau Rauch, als Benefiz zu gute kommen. Aber bereits war der Konflikt mit Bülow eingetreten, diesem blieb, wie er aus damaliger Zeit in einem Briefe an seine Mutter bemerkte, nichts anderes übrig, als seine Stelle zu quittieren, denn sein ferneres Verbleiben am Amte

wäre an eine unwürdige Demütigung seinerseits geknüpft gewesen, er reiste bereits anfangs Dezember, und mit ihm Carl Ritter, nach St. Gallen ab, und damit hatte auch die musikalische Oberleitung Wagners ihr Ende erreicht, das Kapellmeisteramt wurde bis Saisonschluss an Musikdirektor Franz Abt in Zürich übertragen. Nur auf besonderen Wunsch dirigierte Wagner Ende April 1851 zum Saisonende noch „Fidelio“, in welchem Frau Rauch in der Titelrolle mitwirkte.

Nochmals traf Frau Rauch in ihrem öffentlichen Wirken persönlich mit Wagner zusammen, es war dies das einzige Mal, dass sie eine Wagnerrolle öffentlich kreierte und zwar als Senta im „Holländer“ gegen Ende der nächsten Opernsaison 1851/52. Direktor Löwe hatte in dieser Saison das Aktientheater pachtweise übernommen, und die in vergangener Saison engagierte Frau Rauch auch für sein Unternehmen in ersten Partien gewonnen. Am 25. April 1852 fand die Erstaufführung des „Holländer“ in Zürich unter Kapellmeister Schöneck, mit Frau Rauch als Senta, Herrn Pichon als Holländer und einem Neffen des Chordirektor Fischer in Dresden als Erik statt, wobei der Meister als Zuhörer anwesend war. Die zwei letzten Aufführungen vor Saisonschluss vom 30. April und 2. Mai fanden unter persönlicher Direktion Wagners statt, denn die Erstaufführung war zum Benefiz des Kapellmeisters gegeben worden. Wagner wurde beim Dirigieren mit Kränzen und Blumen überschüttet. Er hatte eine teilweise Umarbeitung der Instrumentation vorgenommen, wobei das überflüssige Blech ausgemerzt, hier und da etwas menschlicher nüanciert und in der Ouverture der Schluss gründlicher vorgenommen wurde, das Streichquartett wurde durch fremde Künstler ergänzt. Die Aufführung war gut, jedoch nur im Sinne der Oper. „Ich musste alle Illusionen für das Drama aufgeben und mich damit begnügen, dass ich das Stück Oper, das noch im „Holländer“ steckt, gehörig zur Geltung brächte“, berichtete Wagner nach der Aufführung an Uhlig, die Senta der Frau Rauch wurde besonders rühmend hervorgehoben.

An den Wagnerkonzerten des Jahres 1853 hatte Frau Rauch keinen Anteil genommen, und ebensowenig an der „Tannhäuser“-Aufführung im Züricher Aktientheater des Jahres 1855, dagegen war sie im Jahre 1853 am Hochzeitstage Wagners (24. November) in die Wohnung Wagners zu einer kleinen Feier geladen, und hier war es, wo sie zum ersten und einzigen Male am Klavier unter Wagners persönlicher Begleitung Partien der Elisabeth im „Tannhäuser“, namentlich die Begrüssungshymne und das Gebet, vortrug.

Mit Wagner kam sie später persönlich kaum mehr in Verkehr, sie war befreundet mit Frau Minna Wagner, und als dort eheliche Zwistigkeiten eingetreten waren, hatte sie im wesentlichen für die Freundin Partei genommen. Sie pflegte dann öfters im Hause des Tanzlehrers Riese an der Napfgasse zu Zürich mit Minna bis zu deren Scheiden aus Zürich zu verkehren. Der seit etwa 20 Jahren verstorbene Riese war seiner Zeit mit Wagner in Königsberg bekannt geworden, als dieser daselbst Kapellmeister am Stadttheater war, und als Wagner nach Zürich flüchtete, fand er Riese bereits in seiner Berufsthätigkeit hier vor. Infolge entstandener Misshelligkeiten zwischen den beiden Männern verkehrte nur mehr Frau Minna in der Rieseschen Familie, wo ihre Klagen Gehör fanden, und hier kam auch Frau Rauch, die ebensowenig wie Frau Minna dem hohen Fluge Wagners zu folgen vermochte, mit ihrer Freundin zusammen, und sie hat ihr bis zu deren Ableben ihre Freundschaft und Anteilnahme bewahrt.

Ende der fünfziger Jahren hatte sich die mit dem früh verstorbenen Schauspieler Gindl verehelichte Frau Rauch vom öffentlichen Leben zurückgezogen, und aus den Einkünften einer bescheidenen Pension und durch Musikunterricht ihr Dasein gefristet. Seit Erbauung des neuen Stadttheaters in Zürich pflegte sie bei Aufführungen von Wagners Tonwerken ein Plätzchen im Zuschauerraume einzunehmen, um die grossartigen Schöpfungen des berühmten Meisters mit zu geniessen, in dessen mühevolles Wirken sie vor fast einem halben Jahrhundert eine kurze Spanne Zeit mitverflochten war.

Litterarischer Teil.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

II.

Ellen Gulbranson.

Ihre Jugend verlebte Frau Ellen Gulbranson in Stockholm, woselbst sie auch drei Jahre lang das Königl. Konservatorium besuchte. Alsdann wandte sie sich nach Paris,

Ellen Gulbranson
(Photographie unbekannt, Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

um bei den Damen Ellena Kenneth und besonders bei Mathilde Marchesi ihre Gesangsstudien zu vollenden. Dem Rate ihrer Lehrerinnen folgend, trat sie zunächst nur in Konzerten auf und erntete besonders in ihrer skandinavischen Heimat überall rauschenden Applaus. Ihr Debüt als Amneris in „Aida" 1889 auf der Stockholmer Hofbühne war von günstigem Erfolge begleitet, ebenso ihre späteren Darbietungen als „Ortrud" und als Leonore in Donizettis „Favoritin". Darauf konzertierte sie in Paris, dann wieder in den Hauptstädten des Nordens und verheiratete sich in demselben Jahre mit dem Offizier Gulbranson, auf dessen romantisch gelegenen Gute Haug bei Christiania das Ehepaar lebt. Für ihre erfolgreiche Mitwirkung bei dem Kopenhagener Hofkonzert, das im Herbst 1890 zu Ehren der Anwesenheit Kaiser Wilhelms veranstaltet wurde, erhielt Frau G. von

dem Monarchen eine Brillantbrosche mit seinem Namenszuge, und ein Jahr später für ihre prächtige „Brünnhilde" von König Christian die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. In der dänischen Hauptstadt sang sie noch die „Elisabeth" und die für sie komponierte Titelrolle der August Ennaschen Oper „Kleopatra". Im Vorjahre teilte sich Frau Gulbranson mit Frau Lilly Lehmann in die Darstellung der Brünnhilde, diesmal wird sie die Partie allein singen.

Wilhelm Grüning.

Der 1858 zu Berlin geborene Heldentenor des Hamburger Stadttheaters, Wilhelm Grüning, bildete sich am Sternschen Konservatorium in Berlin. 1881 debütierte er am

Wilhelm Grüning.
(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph in Dresden. Autotypie Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Stadttheater zu Danzig und fand sofort daselbst Engagement. In der Wintersaison der folgenden Jahre war der Sänger an den Bühnen in Posen, Chemnitz und Magdeburg thätig. Die Sommermonate führten ihn zu kürzeren wie längeren Gastspielen an die Saisonoper nach Görlitz und an das als solches leider eingegangene Krollsche Theater in Berlin. Drei Jahre war der Künstler bei der deutschen Oper in Rotterdam engagiert, 1888 verpflichtete er sich dem königl. Hoftheater in Hannover, und 1892 dem Stadttheater in Hamburg. In Bayreuth hat Grüning 1889 den Parsifal, 1892 den Walter von Stolzing in den „Meistersingern" gesungen. Die Besucher der 1894er Festspiele sahen ihn als Parsifal und Tannhäuser. 1896 sang er den Siegfried mit grossem Erfolg; in diesem Jahre wird er daneben noch als Parsifal und Siegmund auftreten.

Rosa Sucher.

Die königl. preussische Kammersängerin Frau Rosa Sucher — ihr Mädchenname lautet Rosa Hasselbeck — ist in Velburg in der bayrischen Oberpfalz geboren. Nach dem Tode ihres Vaters, von dem sie den ersten musikalischen Unterricht empfing, bildete sie sich in Freising weiter. Von hier reiste sie 1871 ohne Vorwissen ihrer Verwandten nach München und wurde dort für kleinere Partien engagiert. Mit Erfolg war sie dann bis 1875 an den Stadttheatern in Trier, Königsberg und Danzig thätig. In letzterer Stadt hörte sie der Leipziger Theaterkapellmeister Joseph Sucher und gewann die Künstlerin für Leipzig. 1877 wurde Rosa Hasselbeck die Gattin ihres „Entdeckers" und das Ehepaar Sucher nahm 1879 Engagement am Stadttheater in Hamburg an. Von

Rosa Sucher
(Photographie von E. Bieber, Hofphotograph in Berlin, Autotypie von Rudolf Loes in Leipzig.)

diesem Zeitpunkt an gemeinsam thätig, erstrahlte ihr Doppelstern in immer hellerem Glanze am musikalischen Kunsthimmel. 1888 traten beide in den Verband des königl. Hoftheaters zu Berlin, dem sie seit dieser Zeit, mit Orden, Ehren und Titeln überhäuft, als leuchtende Zierden angehören. Wie im Vorjahre wird Frau Rosa Sucher bei den Festspielen die Partie der Sieglinde verkörpern.

Heinrich Vogl.

Was Vogl in den 28 Jahren der Sache Wagners gedient hat, wird und muss ihm unvergessen bleiben, wie er die Fahnen des Meisters von Ort zu Ort trug, durch seine kongeniale Reproduktion kämpfend, werbend und siegend für das geniale Produkt. Den

letzten Gegnern der grossen Sache aber, die vor 20 Jahren Heinrich Vogl auf dem Festspielhügel zu vollenden mithalf und die ihre letzte Zuflucht immer noch in dem Gerede von dem durch Wagner verursachten Stimmruin suchen, sei gerade Heinrich Vogl als lebender und singender Beweis für ihre Thorheit vorgestellt, Heinrich Vogl, der ein Lebensalter im Dienste der Wagnerschen Sache stand und heute noch einer der bedeutendsten deutschen Tenoristen und vielleicht der beste deutsche Mozartsänger ist. Zahllose Biographien, die über Heinrich Vogl in allen Blättern aller Lande erschienen sind, machen es unmöglich, über sein curriculum vitae neues zu sagen, der Vollständigkeit halber möge aber das Bekannte hier Raum finden. In einem Vororte der Stadt, welcher er späterhin den Hauptteil seiner künstlerischen Wirksamkeit widmen sollte, in Au bei München, wurde Heinrich Vogl am 15. Januar 1845 geboren. Wiewohl bereits im Alter von sechs Jahren in der Musik unterrichtet und von 1855—1860 als Chorknabe

Heinrich Vogl.
(Photographie von Gottheil & Sohn, Hofphotograph in Königsberg i. Pr. Autotypie von Rudolf Loës in Leipzig.)

und Organistengehilfe an der Mariakirche zu Au thätig, wurde er für den Lehrerberuf bestimmt und besuchte zu diesem Zwecke von 1860—1862 das Lehrerseminar zu Freising. Schon hier erregten seine musikalischen Anlagen und die Vorzüge seiner silberhellen Stimme so viel Aufsehen, dass der Leiter des erwähnten Institutes, Seminardirektor Kirnberger, für ihn eigene Litaneien und Responsorien schrieb. Nach Absolvierung des Seminars wirkte Vogl als Schulgehilfe zu Ebersberg, sowie von 1865 ab als Schulverweser in Dorfen. Sein Amt gewährte ihm indess Zeit, sich der Schulung seiner Stimme zu widmen, und wenn er auch auf zuerst treue Lehrmeister verzichten und Autodidakt bleiben musste, hatte er es doch bald weit genug gebracht, um sich einer Prüfung beim Münchener Intendanzrat Schmitt zu unterwerfen, die zu einer sofortigen Anstellung als Kgl. bayr. Hofopernsänger führte. Vom Kapellmeister Franz Lachner und Regisseur Jenke für den neuen Beruf weiter ausgebildet, trat er am 5. November 1865 als Max zum erstenmal im Kgl. Hoftheater zu München auf; bis zum heutigen Tage bildet er eine der

festesten Stützen dieses Instituts. In Bayreuth ist Vogl schon zu drei verschiedenen Zeiten in ersten Rollen aufgetreten: Wie eingangs erwähnt, sang er im Jahre 1876 dort den Loge, 1886 und 1889 erschien er als Tristan und entschloss sich darauf zu einer That, die vor ihm wohl noch kein grosser gefeierter Sänger unternahm. Der 44jährige Kammersänger wurde nochmals Schüler und zwar genoss er den Unterricht des berühmten Gesanglehrers Galliera in Mailand mit solchem Erfolge, dass seine Stimme einen ganz neuen jugendlichen Klang erhielt und er seitdem der erklärte Liebling der Münchener geblieben ist, die Vogl, der im klassischen, wie im modernen Musikdrama gleich wertvolles zu leisten vermag und daneben ein Oratorien- und Liedersänger par

Carl Perron (siehe Seite 1124).
(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph in Dresden. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

excellence ist, mit berechtigtem Stolze den ihrigen nennen. In den letzten Jahren hat Heinrich Vogl auch als selbstschöpferischer Künstler Aufsehen erregt durch eine Reihe von Liedern und Balladen, die ein nicht gewöhnliches Kompositionstalent verraten und von der Sängerwelt beachtet zu werden verdienten. Die Kompositionen Vogls zeichnen sich durch melodische Fülle und glatten Fluss aus, sie sind formvollendet und stimmungsreich und beweisen, dass ein guter Meister ihn der Regel Gebot lehrte. Vogl wird neben dem Loge auch den Siegmund in diesem Jahre in Bayreuth singen.

Carl Perron.

In allen den Rollen, welchen ein gewisser Leidenszug, das Sehnen nach Erlösung anhaftet, vom Hans Heiling bis zum Amfortas hat seinesgleichen nicht Carl Perron, der gefeierte Baritonist des Dresdener Hoftheaters. Das Weh des Holländers und die stille Resignation Wolframs — kein Sänger findet dafür den ähnlich ergreifenden Ausdruck, wie Perron, der Meister, innerhalb dieser Beschränkung. Carl Perron ist Rheinpfälzer von Geburt, in Frankenthal bei Ludwigshafen erblickte er Ende der 50er Jahre das Licht der Welt. Anfänglich für eine ziemlich prosaische Laufbahn bestimmt, wandte er sich, sobald er seine schöne Stimme entdeckt hatte, den süssen Lockungen dieses Berufes ab und erfuhr unter den treuerprobten Händen des berühmten Gesangspädagogen Hey in München die sorgfältigste Ausbildung, heute noch durch die wahre Noblesse seiner Tongebung ein lebendiges leuchtendes Zeugnis für seinen gewissenhaften Meister. Im Jahre 1884 lernte Kammersänger Max Stägemann, der Direktor des Leipziger Stadttheaters, den jungen Künstler kennen, und er, einst der berühmteste Baritonist der deutschen Bühne, war hingerissen von dem Zauber der Perronschen Stimme. Sofort berief er Perron an das Leipziger Theater; als Freund und Lehrer förderte er nach Kräften den immer mehr sich entwickelnden Künstler, der gewiss nur Ursache hat, Stägemann mit dankerfülltem Herzen zurückzudenken. Die Beschäftigung, die Stägemann Perron anwies, entsprach genau seiner Individualität, und so hatte Perron sich gar bald in die Herzen der Leipziger und Leipzigerinnen eingesungen, was um so mehr sagen will, als bis dahin das Monopol auf laute Anerkennung sein Kollege Otto Schelper besessen hatte. „Tannhäuser“, „Holländer“ und „Heiling“ mit Perron waren Festtage für die Theaterfreunde und die Theaterkasse — sein Abschied von Leipzig gab Kunde von einer Beliebtheit, deren sich selbst eine Moran-Olden nicht zu erfreuen hatte. Im Jahre 1891 entführte Elbflorenz den betrübten Leipzigern den Sänger von Gottes Gnaden, und wie in Leipzig neben Schelper, gelang es ihm in Dresden neben Scheidemantel rasch in der Gunst zu steigen und sich darin festzusetzen. Mit den genannten Rollen, ausserdem mit seinem Lothario in „Mignon“, den Titelrollen in Thomas' „Hamlet“ und Rubinsteins „Dämon“ gelang es ihm sogar, Scheidemantel in den Schatten zu stellen, und wenn Perron gar auf Gastreisen geht und an den Rhein kommt, wo man Schönheit der Stimme zu schätzen weiss, wie sonst nirgends, dann ist des Jubels kein Ende. Mit der Warmblütigkeit seines Vortrages, seinen schmelzreichen Tönen und der Innerlichkeit des Vortrages lauft Perron heute allen den Rang ab, selbst denen, die vielleicht strahlendere Mittel besitzen als er, über dessen Stimme es meist wie ein zarter Schleier liegt. Selbstverständlich fehlt es Perron, der die Liebe des Volkes geniesst, wie kaum ein zweiter deutscher Sänger, nicht an der Gunst der kunstsinnigen deutschen Fürsten: er ist „doppelter Kammersänger“ (von Coburg-Gotha und vom Königreich Sachsen) und seine Brust zieren Orden und Medaillen in Fülle. Neben dem Wotan, mit dem der Künstler bei den vergangenen Festspielen allseitige hohe Anerkennung fand, wird Herr Perron diesmal auch den siechen Gralskönig Amfortas verkörpern.

Trionfo della Morte.

Drei Interviews. Von Max Henze

(Fortsetzung.)

„Sehen Sie, das ist schön von Ihnen, dass Sie zu mir kommen. Schliesslich wissen die Künstler heutzutage am wenigsten was von ihrer Kunst, das muss schon eine ganz seltene Ausnahme sein — “

Er selbst war so eine Ausnahme. Und war darum als Künstler und Kritiker gleich gehasst. Ich sagte es ihm.

„Man hat noch immer eine Aversion gegen die „denkenden Künstler". Aber es ist nun einmal die Aufgabe unserer schlechten Zeit, sich aufs Geringe und Einzelne zu besinnen, um das Bewusstsein mit neuem Inhalt zu füllen. Aber schliesslich wird auch das überwunden werden."

Wieso er darin ein besonderes Leiden der Zeit sähe, wollte ich wissen.

„Die Wolter z. B., die wir eben erst verloren haben, hatte nicht nötig, gescheidt zu sein. Darum war sie's auch nicht. Nicht den ewigen Zusammenhang der Dinge, ihr wechselndes Werden und Wachsen auszudrücken, war für ihre Generation die zu überwindende Aufgabe, sondern dem alten Besitzstand, der in blosser Rhetorik allzusehr entfärbt war, neues Leben zu geben in erfrischenden Farben, dekorativ zu wirken, wie die Meininger dekorativ wirkten. in diesen Worten ungefähr liesse sich ausdrücken, was ihr ganzes Wesen enthielt."

Eine andere Wirkung hatten Sie von ihr nicht?

„Auch der neuen Generation musste sie wertvoll sein als eine Mahnung daran, dass es Menschen giebt, die gross sind."

Aber Sie können diese Grösse entbehren?

„Einstweilen braucht es weder grosse Thaten noch einen gewaltigen Messias. Es braucht nur eine schlichte und einfältige Liebe zur Wahrheit, dass wir unser Handwerk mit Anstand treiben und nicht vergessen, dass es einstweilen immer nur ein Handwerk ist, eine Vorschule der Kunst, die kommen soll."

Und diese wird anders sein, wie z. B. die Kunst der Wolter, fragte ich immer noch zweifelnd.

„Offen gesagt, wie sehr wir sie auch bewunderten, im Herzen ist es uns doch stets bei ihr kalt geblieben. Jede Zeit hat eben ihre eigne Kunst. Und nach der Wolter sind andere gekommen, die unserm Herzen näher sind, weil sie eben unsre neue Art, zu schwärmen und zu leiden, haben. So thut jeder sein Werk und tritt wieder ab, um anderen Platz zu machen. Das sollte man endlich einsehen."

Sie sind also nicht der Meinung, dass mit der Wolter die „letzte Tragödin" oder gar „die Tragödie selbst" gestorben sei?

„Das ist eine dumme und leere Phrase. Nachmachen wird's ihr freilich keiner, das wäre auch sehr langweilig. Aber es hat noch kein wirklicher Künstler einem andern etwas nachgemacht. Das Nachmachen versteht eben ein wirklicher Künstler nicht. Und wenn die Kunstkritiker das noch so oft verlangen, man soll's immer wieder so machen, im klassischen Stil oder sonstwie, so ist das eben ein Unsinn, den der nächste grosse Künstler selbst widerlegt, indem er ausdrückt, was in ihm steckt und nicht schon in anderen war."

Sie meinen also, dass die Lebenden stets recht behalten?

„Solange sie leben und wirklich lebendig sind. Das ist freilich nicht so leicht. Man muss die Gebote der Zeit verstehen, die stetig sich wandeln und erneuern. So muss auch die Kunst, will sie leben und gelten, dem Wandel der Zeit nachspürend sich anschliessen. Das ist stets so gewesen. Was der Zeit entspricht, in sich verarbeiten, was ihr zuwider ist, überwinden — das ist das ganze Geheimnis."

Sollte denn nicht einmal die Kunst ewige Geltung, ewige Gesetze haben?

„Wie wir den Menschen nur kennen, so wie er uns zeitlich sich darstellt, so haben auch alle Gebote und Gesetze, und nicht zum wenigsten die Kunst nur zeitlichen Wert und zeitliche Geltung. Auch ein ewiges Urbild des Menschen werden Sie vergebens suchen."

Kann denn ein Künstler überhaupt noch schaffen in dem Bewusstsein, dass sein Werk vielleicht morgen schon nichtig und wertlos erscheint?

„Ich sehe in diesem Bewusstsein eher noch einen Anreiz mehr zum künstlerischen Schaffen. Auf solche Weise erscheint mir dieses als der einzige wirkliche Genuss, den das Leben uns giebt, alles historisch nehmen, sich selbst vor allem, alles ins Ganze einfügen, die Zusammenhänge ausspähen. ‚Tout comprendre' heisst: mir ist alles gleich interessant."

Das sagte er mit einer solchen Selbstironie, dass man ihm ob seiner die Heiligkeit der Kunst so auf den Kopf stellenden Theorien kaum zürnen konnte.

„Einstweilen ist die Kunst eben auch nur ein Sport. Die Künstler überbieten sich. Wer das Unerhörte zuerst und am verblüffendsten fertig kriegt, der imponiert. Ich sehe nichts Trostloses darin. Solche Akrobatenkünste sind immer aufregend und unterhaltsam. Darum gilt dieser unsrer herzigen Zeit mein ganzer Enthusiasmus, weil sie an Akrobaten so reich ist."

Und das Publikum? Wie soll das da mitkommen?

„Gehen Sie mir mit dem Publikum, das ist banal. Die Kunst aber ist originell, die beiden Gegensätze werden wohl nie zusammenkommen."

Sie denken also auch: l'art pour l'art — die Kunst für die Künstler?

„Eine andere Denkweise ist heute leider undenkbar. Wenigstens sind heute keine Möglichkeiten dafür. Einstweilen müssen wir uns mit dem begnügen, was wir haben. Und das ist für uns Künstler immerhin schon etwas, für die paar guten Europäer, die etwas von der Kunst verstehen."

Eine stille und kleine Gemeinde, setzte ich hinzu.

„Die aber weiss, was sie will, auch wenn die Reporter sie verspotten. Wir wollen keine „offiziellen Führer" sein, wir wollen leben, wir wollen geniessen. Die Hauptsache ist doch, ob man auch kann, was man will. Das Publikum kann eben nicht geniessen."

Ich ging. Also das Publikum ist banal, wenn es auf seine Art sich in Theatern und Tingel-Tangeln die Langeweile vertreibt. Diese guten Europäer aber, indem sie von der Kunst deklamieren, erzählen sie nicht auch bloss, wie sie auf ihre nur eben raffiniertere Art genau so nur sich die Langeweile vertreiben? Wer ist banaler . . .

(Schluss folgt.)

Der Graf von Hohenlohe.*)

Von Albert Möser.

Euer Unterthan nun ward ich,
Meine Huldigung empfingt Ihr,
Und der Herrscher Württembergs
Heisst fortan mir Herr und König.

Und um Adel schier und Alter
Meines Stammes zu erkunden,
Heischt Ihr — wie es Fug und Rechtens —
Meinen Adelsbrief von mir.

Doch den Brief, den altersgrauen,
Mit des Kaisers Schrift und Siegel
— Wollt verzeihn Herr — seht Ihr nimmer,
Denn verloren ging er längst.

Doch sein Zeugnis zu ersetzen,
Nicht an Dokumenten fehlt es.
Schildereien bracht' ich mit mir,
Die zu schaun Euch wohl ergötzt.

Seht dies Bild, Herr, dieses erste
Ein Turnier zeigt es den Blicken,
Schon entschieden ist der Zweikampf,
Der Besiegte liegt am Boden.

Der als Sieger schwingt die Lanze,
Ist mein Ahn, Graf Hohenlohe,
Der gefällt im Sand sich windet,
Nennt sich — Graf von Württemberg.

Fröhlich buntes Festgewimmel
Schaut Ihr auf dem zweiten Bilde.
Eine Hochzeit stellt es dar,
Die vor Zeiten ward gefeiert.

Der die schönste Jungfrau heimführt,
Ist mein Ahn, Graf Hohenlohe.
Der der Jungfrau trägt die Schleppe,
Nennt sich — Graf von Württemberg.

*) Einer der Vorfahren des jetzigen Reichskanzlers.

Und zuletzt kein Bild, kein buntes,
Doch ein Pergament, ein altes,
Euch zu weisen, sei erlaubt mir
Einen Schuldbrief, Herr, enthalt es.

Der viel hundert Gulden darleiht,
Ist mein Ahn, Graf Hohenlohe,
Der zu schulden sie bekennet,
Nennt sich Graf von Württemberg

Alt und grau sind die Papiere,
Doch verbürgt ist, was sie künden,
Und ich denke sie genügen
Statt des Adelsbriefs Euch, Herr

Plaudereien von der Sächs.-Thür. Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1897.

Die Wartburg.

Eigentümliche Gefühle beschleichen uns jedesmal, wenn bei einem Besuch der Ausstellung der Weg uns an dem imposantesten Gebäude aller dortigen Gebäude vorüberführt. Es sind Gefühle, die nach vielen Richtungen auseinander gehen. In erster Linie stimmt uns der Anblick der naturgetreu nachgebildeten Wartburg sentimental, denn wir erinnern uns, dass das Original aus dem 11. Jahrhundert stammt und im edelsten byzantinischen Stile aufgeführt ist. Ferner aber, dass der grosse Reformator Luther 1521 bis 1522 die Wartburg zu seiner sogenannten „freiwilligen" Gefangenschaft auserwählte. Und auch Leipzig steht mit der Wartburg in enger geistiger Beziehung, denn vor nunmehr 80 Jahren fand auf derselben am 18. Oktober das erste Wartburgfest statt. Dasselbe war von der Jenenser Burschenschaft inscenirt und bezweckte die 3. Säkularfeier der Reformation in gleichzeitiger Verbindung mit der uns so sehr eng berührenden Völkerschlacht bei Leipzig, für die wir wohl jetzt Denkmals-Entwürfe gerade genug haben, ein Denkmal aber bisher immer noch nicht. Hier auf der Wartburg entstand auch Luthers köstliches Lied

„Ein' feste Burg ist unser Gott"

Das Burgverliess der hiesigen Nachbildung weist uns zwar keinen derartigen Spruch auf, jedoch finden wir eine ganze Anzahl Auslassungen, die unsere Zeit und ihr Treiben scharf geisseln. Eine Inschrift aber, die gleich am Eingang verzeichnet ist, veranlasste uns zum Eintritt, den wir nicht bereut haben, da der Spruch blanke Wahrheit enthielt. Derselbe lautet:

„Kommt herein, hier ist gut sein!"

Wir wollen gleich offen sein und erklären, dass wir gegen solche Einladungen im allgemeinen nicht unempfindlich sind und gern Folge leisten. Aber wir setzten uns nicht in das Burgverliess, sondern hinaus auf die herrliche Estrade, die ca. 800 Personen fassend, einen prächtigen Überblick über den See mit seiner Fontäne, Mauls Osteria und über das ganze Kneipenviertel mit seinem buntbewegten Leben uns verschaffte.

Eine dienstfertige Hebe in altböhmischer Tracht fragte bald bescheiden und zierlich nach unserem Begehr. Und als wir uns für „Rizzi" entschieden und das goldschäumende Nass einer Probe unterzogen hatten, ja, da klopften wir uns auf den Bauch, dort an die Stelle, wo der Magen sitzt, und sagten mit Luther: „Fürwahr, das ist ein göttlich Trank!"

Doch das eine Glas vermochte den brennenden Durst nicht zu stillen, darum „Bitte, Kleine, noch eins!" Und dasselbe wohlthuende Gefühl durchrieselte den Körper und erzeugte Lust zu neuem Leben und Schaffen. Infolge dessen entstand dieser Artikel. Zu bekennen haben wir jedoch, da wir nun einmal bei dem Probieren waren, dass wir auch das „Pilsener" einer Prüfung unterzogen. Obgleich wir Freunde eines stark hopfenhaltigen Bieres nicht sind, ist uns das Produkt der Altpilsenetzer Brauerei doch ausserordentlich gut bekommen; dazu kommt noch, dass das „Altpilsenetzer" in kurzer Zeit sich allgemeiner Beliebtheit zu erfreuen hat und dem in der nahegelegenen Stadt Pilsen gebrauten Pilsner berechtigterweise für das letztere gefährliche Konkurrenz bietet.

Seit Frühjahr dieses Jahres ist die Altpilsenetzer Brauerei in den Besitz der Aktiengesellschaft Rizzibräu in Kulmbach übergegangen. Ein Aktienkapital von 1½ Millionen Mark steht zur Verfügung und nicht weniger als 100000 Hektoliter Bier werden von beiden Etablissements zusammen im Jahre produziert.

In Leipzig und Umgegend hat sich das „Rizzibräu" infolge seiner Güte und auch der anzuerkennenden rührigen Thätigkeit des Vertreters desselben, des Herrn **Andreas Zeh**, Leipzig-Lindenau, sehr gut eingeführt.

In einem späteren Artikel kommen wir noch des Ausführlicheren auf das „Wartburg"-Restaurant zurück.

P. E.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Die in **Leipzig** im vorigen Winter von Herrn Kapellmeister Hans Winderstein mit grossem künstlerischen Erfolg ins Leben gerufenen Philharmonischen Orchesterkonzerte werden in nächster Saison ihren Fortgang nehmen.

Paris. Der langjährige Leiter der Philharmonischen Konzerte in Paris, Charles Lamoureux, welcher die Pariser Richard Wagner-Konzerte bisher dirigiert hat und nun zurückgetreten ist, beabsichtigt in Paris ein grosses Richard Wagner-Theater zu errichten, welches dem Bayreuther Festspielhause nachgebildet werden soll. Ausser Wagnerscher Musik wird dasselbe auch die lyrische Oper pflegen.

Theater (Oper).

Berlin. „Haschisch“, die einaktige Oper von Oskar von Chelius, die dem Spielplan des Kgl. Opernhauses angehört, sieht auch einer baldigen Aufführung in Italien und Spanien entgegen.

In **London** hat die Oper „Ines Mendo“ des jungen Friedrich v. Erlanger einen Eindruck gemacht.

Mailand. Der „Scala“ droht ein unvorhergesehenes plötzliches Ende. Man berichtet diesfalls aus Mailand unterm 2. d. M., dass der Gemeinderat die weitere Subventionierung des Theaters abgelehnt habe. Ohne diesen beträchtlichen Zuschuss — man spricht von 300000 Lire — kann von einem weiteren Bestehen der „Scala“ keine Rede sein. Wird in den nächsten Monaten kein Ausweg gefunden werden, dann wird das erste und berühmteste Theater Italiens vom nächsten Winter an geschlossen bleiben.

— Der **Pariser** Gemeinderat hat den Antrag auf Gründung einer städtischen Volksoper im Châtelet-Theater abgelehnt. Die Angelegenheit ist indessen an den beratenden Ausschuss zurückverwiesen worden.

Die Kgl. Oper in **Stockholm,** welche dieser Tage erst die Ferien angetreten hat, hat in der abgelaufenen Spielzeit im ganzen 234 Aufführungen gebracht, worunter die deutschen Werke „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Walküre“, „Martha“ und „Hänsel und Gretel“ in vortrefflicher Ausstattung und guter Besetzung in Scene gingen.

In **Turin** soll in der nächsten Opernsaison ein vollständiger Wagner-Cyklus zur Aufführung gelangen.

Theater (Schauspiel).

Aus **Lauenburg** wird gemeldet, dass Gerhart Hauptmann sich zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit nach Wentorf bei Friedrichsruh begeben hat und längere Zeit bei seinem daselbst wohnenden Bruder, dem Kaufmann Georg Hauptmann, verweilen wird.

Personalien.

Direktor **Hofmann** vom Kölner Stadttheater hat auf 5 Jahre als Bariton einen stimmbegabten ehemaligen Koch, Julius v Scheidt, verpflichtet Die Kosten für dessen Ausbildung als Sänger hat auf 2 Jahre Hofmann übernommen.

Kammersänger **Hromada** hat, behufs seiner teilweisen Entlastung, den sofortigen Rücktritt von seiner Thätigkeit als Lehrer am Konservatorium in Stuttgart erklärt

Hofkapellmeister **Johannes Döbber** in Koburg, der Komponist des „Schmied von Gretna Green“ und der „Rosa von Genzano“, hat soeben die Partitur der dreiaktigen Oper „Die Grille“, Text von Erich Specht, vollendet. Der bekannte Berliner Musikverlag von Hies und Erler hat das Werk erworben und das Stadttheater in Leipzig hat es im Manuskript sofort zur Aufführung angenommen Der Grundzug der Musik ist lyrisch heiter, sie bietet dem Orchester ebenso dankbare Aufgaben wie den Sängern Die Leipziger Bühne will die Oper bereits im kommenden Herbst geben; der Komponist ist eben damit beschäftigt, den Klavierauszug fertigzustellen

In London starb vergangene Woche die bekannte Sängerin Frau **Lilian Nordica**, die prächtige Elsa der Bayreuther Festspiele von 1894, an einer Brustfellentzündung Die in einer glänzenden Laufbahn dahin geraffte Künstlerin erhielt ihre erste musikalische Ausbildung auf dem Bostoner Konservatorium und bildete sich in Italien aus. Als Margarethe in Gounods „Faust“ war ihr nach dem Urteile des Komponisten nur Adelina Patti überlegen. Sie war mit einem Herrn Gower, der ihr im Tode voranging, verheiratet gewesen. Als einer der Gesangssterne der Londoner Saison war sie sehr gefeiert.

Der Königl. Musikdirektor Professor **Anton Krause** in Barmen hat sich nach 38jähriger höchst erfolgreicher Thätigkeit genötigt gesehen, wegen anhaltender Kränklichkeit sein Amt als Dirigent der Barmer Abonnementskonzerte und des städtischen Singvereins niederzulegen.

Eine der angesehensten deutschen Verlagsbuchhandlungen, die Firma **E. Pierson's Verlag**, feierte vor einigen Tagen ihr 25jähriges Bestehen. Das am 5. Juli 1872 gegründete Geschäft hat viel dazu beigetragen, Dresden als Verlagsort zu erneutem Ansehen zu bringen.

Die zweite Konzertmeisterstelle am Leipziger Stadttheater ist Herrn Professor Dr. **Max Lewinger** in Krakau übertragen worden

Kathi Frank, die Tragödin des Frankfurter Stadttheaters, absolvierte an der Stuttgarter Hofbühne ein mehrere Abende umfassendes Ehrengastspiel und fand bei Publikum und Presse eine aussergewöhnlich warme, stellenweise begeisterte Aufnahme. Einem Wiener Blatte zufolge soll die Künstlerin als Ersatz für Frau Wolter für das Burgtheater in Aussicht genommen sein. Das Frankfurter Theater würde damit seine bedeutendste künstlerische Kraft verlieren.

Walter Damrosch, der bekannte amerikanische Theaterdirektor und Kapellmeister, hat Frau Cosima Wagner für die Erlaubnis, in Amerika „Parsifal“ aufführen zu dürfen, 1¼ Million Frs. geboten, ist aber mit seiner Offerte abgewiesen worden.

An den Kapellmeister **Paul Prill** vom Nürnberger Stadttheater ist die Einladung ergangen, an Stelle Zumpes die Direktion des „Kaim-Orchesters“ in München zu übernehmen.

Herrn Direktor Kurz in Leipzig ist es gelungen, für den Cyklus der Vorstellungen im Carolatheater den Kgl. preussischen Hofschauspieler **Adalbert Matkowsky** für eine Anzahl Gastrollen zu gewinnen.

In dem bekannten Prozess des Sängers **Alvary** wegen des Unfalls auf der Mannheimer Bühne hob das Oberlandesgericht das freisprechende Urteil auf. Demzufolge sind die Stadt Mannheim und der Intendant Prasch für den entstandenen Schaden Herrn Alvary haftbar.

Frau **Moran-Olden** verheiratet sich in diesen Tagen mit dem Sänger **Bertram.** Aus diesem Grunde erfährt auch das Gastspiel der trefflichen Künstlerin im „Theater

des Westens" zu Berlin und erfahren die Aufführungen der erfolgreichen Oper „A basso porto" eine Unterbrechung. Die Trauung findet in London statt.

Am 30. Juni starb in Florenz im Alter von 73 Jahren der Schriftsteller **Carlo Jouhand**, bekannt unter dem Pseudonym **Napoleone Giotti**. Ihm verdankt man die verbreitetste italienische Biographie Schillers.

Kammervirtuose **Alfred Grünfeld** ist als Professor an die Lehrerbildungsabteilung des Wiener Konservatoriums engagiert worden.

Den „L. T." wird gemeldet, dass die vor einer Reihe von Jahren in Leipzig engagierte Schauspielerin **Marie Formes**, die Tochter des berühmten Bassisten, in Dresden (Schnorrstrasse 1, Parterre rechts) unheilbar krank, in den ärmlichsten Verhältnissen lebt. Es wird zur Linderung ihres tiefen Elends angerufen.

Der König von Württemberg hat dem Professor am Konservatorium für Musik in Stuttgart **Reinhold Seyerlein**, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Verschiedenes.

Soeben erschienen im Verlage des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien die beiden ersten Bände einer neuen Auflage von Shakespeares Werken. Der Herausgeber ist Professor Dr. Alois Brandl, einer unserer bedeutendsten Litterarhistoriker, dessen Werk über des Dichters Leben ihn in die vorderste Reihe unserer unermüdlich thätigen Shakespeare-Forscher stellt.

— 75jähriges Jubiläum der Leipziger „Pauliner“. Von ganz bedeutendem Interesse in musikalischer Beziehung wird das vom 18.–22. Juli d. J. stattfindende 75jährige Jubiläum des Universitäts-Sänger-Vereins zu St. Pauli in Leipzig werden. Es sind ein geistliches und ein weltliches Konzert, letzteres im grossen Saale des Leipziger „Gewandhauses“, geplant und die hervorragendsten Kräfte dafür gewonnen worden. Es wirken

u. a. mit Frau Dr. A. Noordewier-Reddingius aus Amsterdam, eine der hervorragendsten Kirchensängerinnen der Gegenwart, Frl. Clotilde Kleeberg aus Paris, Kammersänger Georg Lederer, Zürich, letzterer in der Titelrolle des Chorwerkes „Rinaldo" von Brahms (Ehrenmitglied des Vereins). An Stelle des erkrankten Dirigenten des Vereins, Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, übernimmt die Direktion des weltlichen Konzerts Kapellmeister Heinrich Zöllner, „alter Herr" des Vereins, welcher zu diesem Zwecke von New York, wo er bekanntlich Dirigent der deutschen „Liedertafel" ist, nach Deutschland kommt. Die sonst in reicher Fülle geplanten studentischen und geselligen Festlichkeiten lassen erwarten, dass das Jubelfest auch in dieser Beziehung den glänzendsten Verlauf nimmt.

Von Johannes Cotta erscheint demnächst im Verlage von Aug. Dieckmann in Leipzig ein neues Werk, welcher sich „Eine elektrische Ehe und Anderes" betitelt. Man wird dem neuesten Geistesprodukt des beliebten Autors in unseren Leserkreisen weitestes Interesse entgegenbringen.

— Zur Frage des Erbnachlasses von Brahms ist jetzt, wie aus Hamburg gemeldet wird, gerichtlich festgestellt worden, dass Brahms die deutsche Reichsangehörigkeit verloren hatte und dass das Wiener Gericht zur Regelung des Nachlasses zuständig ist.

— Der „Meyerbeer Preis" (5000 M.) ist heuer dem jungen Komponisten Bernhard Köhler vom Kölner Konservatorium zu teil geworden. Der Preis ist ausgesetzt worden für talentvolle junge Komponisten (unter 28 Jahren), um ihnen einen Studienaufenthalt von je 6 Monaten in Italien, Paris und den deutschen Städten Wien, München und Dresden zu ermöglichen.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

BAYREUTH, 31. JULI.

HEFT 3.

Bayreuther Festspielausgabe

der Zeitschrift für

Musik
und
Litteratur

Die Redenden Künste

I. JAHRG. 1896/97.

[H]EFT 45.

C. W.

[KO]NSTANTIN WILDS VERLAG
[LEI]PZIG und [BAD]EN-BADEN.

Inhaltsverzeichnis.

Leipzig, den 31. Juli.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)
Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Bayreuth (Redaktion der „Bayreuther Abendzeitung", Richard Wagnerstrasse 23.) Sprechstunde der Redaktion von ½12—½1 Uhr

1896/97. | Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2, , für das Ausland ℳ 2,50 Die einzelne Nummer kostet 50 ₰ Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater Telegr. Adr. f. d. Red. u. Exped.: Wilds Verlag, Leipzig Telephon Amt I, No 1975. | Heft 45.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Bayreuther Festspiele.

Die erste Parsifalaufführung am 19. Juli 1897. Besprochen von Robert West.

Bayreuth, den 2. Juli

Zum zehnten Male bringt das heurige Festspieljahr den Besuchern Bayreuths den „Parsifal“, dessen hundertste Aufführung als letzte der diesjährigen Vorstellungen am 13. August stattfinden wird. Durch die Strassen der alten markgräflichen Residenz flutet wieder der Strom der in- und ausländischen Besucher, überall ein festliches Gepräge, überall die dem ständigen Bayreuthgast wohlbekannte Physiognomie des künstlerisch anregenden, alles belebenden Festspieltreibens. Von gekrönten Häuptern sind hier zu bemerken: der König und die Königin von Württemberg, der Prinz von Hessen, Prinz Hermann von Sachsen-Weimar und seine Gattin, die Infantin Isabella von Spanien, die Prinzen von Reuss, sowie ein zahlreiches und glänzendes Gefolge der hohen Herrschaften. Unter den auch in diesem Jahre überaus zahlreich anwesenden Ausländern befinden sich einige der hervorragendsten französischen Wagnerianer, wie Charles Lamoureux, der Übersetzer der Wagnerschen Texte Alfred Ernst, Albert Lavignac, der Verfasser des neuen französischen Werkes über Wagner „Le voyage artistique à Bayreuth“, u. a. m. Auch Herrmann Sudermann weilt zur Zeit hier. Ein herrliches Festspielwetter herrschte am Eröffnungstage und begünstigte besonders die Auffahrt nach dem Theater, die wiederum das bekannte oft und doch immer wieder gern gesehene Bild farbenprächtiger Toiletten und bunter Abwechselung bot.

Zum ersten Male hatte man diesmal den New Yorker Kapellmeister Anton Seidl zur Direktion des „Parsifal“ nach Bayreuth berufen. Dieser treffliche Dirigent, dem es vergönnt gewesen war, schon im Jahre 1876 unter des Meisters überwachendem Auge an dem grossen Nibelungenwerke mitzuwirken, erfreut sich in England und anderen ausserdeutschen Landen, seit er die Wandervorstellungen der Nibelungen unter Angelo Neumann allerorten dirigierte, sowie jenseits des Oceans als Wagner- und Konzert-Dirigent eines ausgezeichneten Rufes. Was ihn aber gerade für das Bayreuther Unternehmen zu einer sehr verwendbaren und zuverlässigen Kraft macht, sind seine genaue Kenntnis der Entstehung des „Parsifal“ und der Traditionen, die sich an dieses Werk geknüpft haben, sowie seine persönlichen Beziehungen gerade zu jener Zeit zu Wagner selbst. Dies prägt sich besonders in der Tempowahl Seidls aus: die Verlangsamung, die Mottl vom Jahre 188[illegible] ab einigen Stellen, darunter speciell dem Vorspiel, angedeihen liess, hat Seidl so ziemlich wieder aufgehoben, ja er geht darin sogar noch über seine Kollegen und in dieser Hi[illegible]

sicht Gesinnungsgenossen Herrmann Levi und Franz Fischer hinaus, indem er Verschiedenes, wie die Liebesmahlthemen und die Wechselchöre der Ritter im dritten Akt, doch wohl allzusehr beschleunigt. Aber „quot homines, tot sententiae", sagt Terenz, und nirgends wohl trifft dieser Spruch mehr zu, als bei dergleichen musikalischen Meinungsverschiedenheiten und von einander abweichenden Auffassungen. Was Seidl aus dem herrlichen Orchestermaterial herausholt, ist bewundernswert. Die Künstlerschar selbst, die hier seiner Leitung unterstellt war, ist anderen Theaterkapellen gegenüber, seien es nun die Berliner, Dresdener oder Münchener, vollständig hors de concours. Als Konzertmeister funktionierte der wohlbekannte Leipziger Violinvirtuose Karl Prill. Unter den solistischen Leistungen sah man allgemein mit grosser Spannung der neuen Kundry der Frau Marie Brema entgegen. Nachdem eine Materna, eine Malten und eine Mailhac sich allgemach den Anforderungen dieser anstrengenden Rolle als nicht mehr gewachsen erwiesen hatten, hat nunmehr auch die unvergleichliche Rosa Sucher in dieser Partie zwei jüngeren Kräften das Feld räumen müssen. Neben Frau Brema ist diesmal auch die Primadonna des Hamburger Stadttheaters und Nachfolgerin der Klafsky, Frl. Anna von Mildenburg, als Kundry in Aussicht genommen worden. Frau Brema, welche bereits 1894 eine respektable Leistung als Ortrud geboten hatte, ebenso wie sie im Vorjahre mit ihrer Fricka allgemeinen Beifall fand, vermochte als Kundry nicht im gleichen Masse allen Ansprüchen zu genügen. Wenn die Künstlerin auch sichtlichen Eifer und Fleiss auf das Studium und die Ausarbeitung der Partie verwendet hatte, so blieb das Wollen doch zu oft hinter dem Können zurück. Die Stimme der Frau Brema ist ein klangvoller, aber gewaltsam hinaufgeschraubter Mezzosopran, der die zahlreichen hochliegenden Stellen der Kundrypartie nur mit äusserster Anstrengung zu bewältigen vermag. Die grosse Scene des zweiten Aktes mit Parsifal musste so einen ziemlich gewaltsamen und zerfahrenen Eindruck hinterlassen. Besser glückte es mit der Darstellung, die sich im wesentlichen an die nun einmal übliche Auffassung hielt, ohne aber auch nur annähernd das hohe Mass von plastischer Schönheit zu erreichen, welches man so oft an der Sucher hier zu bewundern Gelegenheit hatte, oder über die dämonische Grösse einer Materna zu verfügen. Auch den Gesichtsausdruck, die beredte Mimik dieser Künstlerinnen, lässt Frau Brema sehr vermissen. Die äussere Erscheinung, unterstützt durch ein neues farbenreich phantastisches Kostüm, konnte hingegen selbst weitgehenden Ansprüchen genügen. Wohl bemerkt, muss das hier gefällte Urteil rein relativ genommen werden. Denn nirgends hat sich der Geschmack so an das Hergebrachte, so an die einzelne künstlerische Persönlichkeit geheftet, wie gerade hier in Bayreuth: es giebt hier für einzelne Rollen gewisse Normen und Vorbilder, die selbst Künstler von stark ausgeprägter Individualität nicht zu übertreffen, geschweige denn vergessen zu machen imstande sind. Als zwei weitere Beispiele erwähne ich nur van Dycks Parsifal und Reichmanns Amfortas. Ersterer ist ja wohl in der That nun einmal der berufenste Interpret des „reinen Thoren". Seine Darstellung des ersten und halben zweiten Aktes bis zu Kundrys „welthellsichtig machendem" Kuss ist von entzückender Frische und Natürlichkeit, von erschütternder Wirkung sein Schmerzensruf „Amfortas, die Wunde!", bewundernswert die rein gesangliche Durchführung seines Parts in der leidenschaftserfüllten Scene mit Kundry. Im Gegensatz zu der immer noch leicht ansprechenden strahlenden Höhe hat die Mittellage dieses selten schönen Organs aber bereits angefangen, von ihrem ehemaligen Glanz einzubüssen. Gegen Schluss des dritten Aktes wurden die Töne stumpf und klanglos und auch die Versuche, in der vorangegangenen Charfreitags-Scene bei einzelnen zarten Stellen zur Kopfstimme seine Zuflucht zu nehmen, misslang dem Künstler. Man wurde hier schmerzlich an die poesievoll-duftige Ausführung gemahnt, welche dieser Teil der Partie im Jahre 1894 durch Birrenkoven gefunden hatte, wenngleich auch dieser Sänger den belgischen Tenoristen in intellektueller Beziehung nicht erreicht. Der starke äussere Erfolg der ersten Parsifalaufführung ist in erster Linie auf Rechnung van Dycks zu setzen, der nun einmal trotz seiner exotischen Gesangsmanieren und der mancherlei gesanglichen Mängel seines Organs der erklärte Liebling fast aller Bayreuthbesucher ist. Zum ersten Male seit dem Festspieljahre 1889 sang Perron wieder den Amfortas. Theodor Reichmann, der langjährige Inhaber dieser Partie, hatte diesmal seinem grossen Dresdener

Kollegen weichen müssen und zwar, wie gleich konstatiert sein mag, durchaus nicht zum Schaden der Rolle. Besitzt Perrons Stimme, der von den Anstrengungen eines opern- und konzertreichen Winters sich noch nicht ganz erholt zu haben scheint, auch nicht den verschwenderischen Glanz und Wohllaut, den die Natur dem Wiener Kammersänger verliehen hat, so weiss er dafür durch die Noblesse seines Vortrags, durch sein hochentwickeltes, durchgeistigtes Auffassungsvermögen vollauf zu entschädigen. Der opernhafte Anstrich, der Reichmanns Auftreten stets anhaftete, ist bei Perron nicht vorhanden: er zeichnet den siechen Gralshüter, den königlichen Dulder in weit einfacheren Farben, in zu Herzen gehenden Tönen, ernst und düster, ohne dem ohnehin stark genug ausgeprägten Leidenszug dieser Figur eine Dosis übel angebrachten Pathos beizumischen. Wenn seine Leistung trotzdem nicht immer bei den Festspielbesuchern auf ein gebührendes Verständnis traf, so beweist dies nichts weiter, als dass, wie bereits oben bemerkt, eine einmal eingebürgerte Auffassung nur sehr schwer durch eine andere, wenn auch noch so berechtigte, zu verdrängen und vollends zu ersetzen ist. Seit dem Tode des grossen Scaria muss unter den Sängern des Gurnemanz dem Wiener Bassisten Karl Grengg die Palme zuerkannt werden. Auch diesmal vertritt er diese Rolle neben seinem noch jugendlichen Kollegen Wachter aus Dresden. Eine merkliche Indisposition hinderte den Künstler aber leider an der freien Entfaltung seiner prächtigen Stimmmittel und beeinträchtigte auch im letzten Akte die musikalische Sicherheit. Fritz Plank lieh der Figur des Klingsor wiederum die ganze Fülle seines vollkräftigen Baritons und erwies sich als Meister der an ihm schon oft bewunderten Vortragskunst und musikalischen Charakteristik. Die Eindringlichkeit und Plastik seiner Deklamation ist unübertrefflich. Von Atemnot ist trotz der Korpulenz des Sängers nur wenig zu merken, und bildete so die Klingsorscene, in der auch Frau Brema durchweg den richtigen Ton traf, einen der Höhepunkte der ersten diesjährigen Parsifalaufführung. Die Reden des greisen Titurel fanden durch den stimmbegabten Düsseldorfer Bassisten Benten eine ergreifend schöne Vertonung. Unter den Vertreterinnen der Blumenmädchen ragten die Damen Gloss, Pazofsky, Planchinger und Mulder hervor, der schwierige Chor war untadelhaft einstudiert worden. Voll und exakt erklangen die Männerchöre, in entzückender Reinheit die Gesänge der Jünglinge und Knaben. Unter den kleineren Rollen der Ritter und Knappen interessierten besonders der neue Bassritter des Herrn Bucksath, der über ein Organ von bemerkenswertem Klangreiz verfügt, und der zweite Knappe des Frl. Höfer, einer jugendlichen stimmbegabten Altistin. Das Altsolo sang Frau Schumann-Heink mit seelenvollem Vortrag. Die Leitung der Bühnenmusik, die ausgezeichnet funktionierende technische Administration und die Regie des Herrn Anton Fuchs verdienen nicht minder uneingeschränktes Lob. Wohl kein Besucher der Festspiele wird sich nach dieser ersten Aufführung dem Eindruck haben verschliessen können, der Zeuge einer wahrhaft künstlerischen That gewesen zu sein. Der Geisteshauch des Gewaltigen von Bayreuth weht eben an dieser geweihten Stätte, und wenn auch einzelne Wünsche noch ihrer befriedigenden Lösung harren, so muss doch der heilige Ernst, mit dem hier die Kunst, „gerad' recht nach ihrer Art" gepflegt wird, jedem Vorurteilsfreien offene und aufrichtige Bewunderung abnötigen.

Der erläuternde Text zur **„Fahrt nach Nibelheim,** Scenenbild nach Moritz Wirth: Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen, gezeichnet von E. Kiesling, folgt in Nr. 4 der Bayreuther Festspielausgabe Nr. 4 des III. Jahrganges der „Redenden Künste".

Ein Bayreuther Brief an einen deutschen Theaterdirektor.

(Schluss.)

So, nun will ich Ihren armen „Tannhäuser" in Ruhe lassen und noch einige Andeutungen über Ihre „Elisabeth" hinzufügen. Dass Ihre Vertreterin dieser Rolle mit ihrer wuchtigen Stimme und mächtigen Gestalt das jugendliche Wesen völlig erdrückt, habe ich schon angedeutet. Trotzdem könnte sie der Partie etwas mehr Zartheit angedeihen lassen. Die beiden Töne es und as am Schlusse des Duetts stehen in dem kleinen Klavierauszuge von Brissler in kleinen Noten der richtigen Lesart g und as hinzugefügt. Wer diese „Tradition" erfunden hat, steht nicht fest. Wagner war jedoch so viel Musiker, um zu wissen, dass eine Septime aufgelöst werden muss, wie er es auch gethan hat. Das weiss Ihr Herr Kapellmeister. Darum sollte er auch diese ebenso unmusikalische wie unkünstlerische Gebrauchsanweisung für Applauserzeugung ein für allemal untersagen. Und der Strich im Gebet? „Er ist von Wagner selbst angeordnet worden." Richtig, ich bitte aber zu dieser Behauptung die Erklärung in dem genannten Aufsatze „über die Aufführung" genau nachzulesen und dann mit diesem Striche gründlich aufzuräumen. Die Zeiten haben sich doch, wenn auch nicht viel, geändert, und das Publikum, einmal an das Richtige gewöhnt, wird sehr bald den Unterschied zwischen recht und falsch herausfühlen. Hier sind wir bei den beliebten Strichen angelangt. Einige habe ich schon erwähnt, ich füge nur noch den im zweiten Akte „zum Heil den Sündigen zu führen, die Gott-Gesandte nahte mir" hinzu und rate Ihrem „Tannhäuser", die Stelle seiner Stimme zuzumuten, denn sie verträgt sie. Doch dies nur nebenbei. Die Hauptsache ist die Frage, warum noch immer gestrichen werden muss. Sollte der Schöpfer dieser Reihe von Werken vom „Fliegenden Holländer" bis zum „Parsifal" wirklich so wenig von der Bühne und den auf ihr möglichen Wirkungen verstanden haben, dass er korrigiert oder, um mit diesem Worte keinen Anstoss bei den Herren „Puristen" zu erregen, lehrend verbessert werden müsste? „Seine Werke sind zu lang" — „das Publikum will unterhalten werden" — „vier bis fünf Stunden bleibt es nicht im Theater sitzen" — „auch sind die Sachen zu anstrengend für die Sänger" — und wie diese schönen Entschuldigungen noch lauten mögen. Was ist darauf zu erwidern? Bereitet die Aufführung im Sinne des Komponisten und Dichters sorgfältig vor, und ihr werdet das Publikum in die richtige Stimmung versetzen, aus der es sich nie durch die Zeitverhältnisse herausreissen lassen wird. Ich habe den Komponisten und — den Dichter genannt, gerade weil dieser letztere viel mehr unter dem „Streichen" zu leiden hat als der erstere. Zum grössten Teil rühren die „Striche" vom Kapellmeister her, der sie so eingerichtet hat, dass der musikalische Zuhörer nicht gar zu viele Ohrfeigen bekommt; einige bleiben ja doch noch immer übrig. Auf den verständigen Zuhörer, dem etwas am Sinne der Handlung und Dichtung gelegen ist, wird bei jener Henkersarbeit gar keine Rücksicht genommen. Um nur eine solche Sinnentstellung aus den unzählig vielen herauszugreifen, will ich an die Worte der „Ortrud" erinnern, die sie zum „Telramund" spricht: „ha, wie du rasest", die einen unglaublich komischen Eindruck machen, wenn von der ganzen Raserei, in die ihren Gatten der Gedanke an die Wiedergewinnung seiner Ehre versetzt, nur die paar drohenden Schlussworte übrig bleiben. Gerade die Drohung beachtet „Ortrud" gar nicht, wohl aber seine Fassungslosigkeit gegenüber dem ihm vorgespiegelten Triumphe über seinen Besieger; deshalb rät sie auch „ruhig und besonnen! So lehr' ich dich der Rache süsse Wonnen!" Rechnen Sie doch einmal, verehrter Herr Direktor, mit der Uhr in der Hand nach, wie viel Zeit durch das Herausschneiden in der That gewonnen wird. Fünfzehn, zwanzig Minuten, vielleicht, was jedoch kaum der Fall sein dürfte, eine halbe Stunde! Glauben Sie nun wirklich, dass das Publikum sich nicht anstatt drei und eine halbe auch vier, anstatt vier auch vier und eine halbe Stunden unterhalten lassen würde? Sehen Sie doch die Theater mit den strichlosen Aufführungen an! Hier hört das Publikum viel andächtiger zu und bleibt ruhiger bis zum Schlusse sitzen als dort, wo ihm das Verständnis für das Werk durch jene Sinnentstellungen erschwert wird. Was nun endlich noch die geringere Anstrengung betrifft, so ist dieser

Gewinn nur in der Einbildung jener Sänger vorhanden, die zum Nachlernen der „Striche“ zu bequem sind. Sie mögen nur einmal die Probe machen, ob die, oft sogar behagliche Ausdehnung einer Stelle, nicht vielmehr die nötige Erholung, als eine Anstrengung ist. Lassen sie sich die gegenseitig gebotenen Ruhepunkte entgehen und hetzen in sinnlosem Treiben weiter, so werden sie selbstverständlich viel leichter ermüdet.

Alle die angeführten Vorwürfe, die mehr oder weniger noch heute den meisten Theatern zu machen sind, beziehen sich nun in keiner Weise auf „Bayreuth“. Dieses hat im Gegenteil im Sinne seines Schöpfers es sich zur ersten Aufgabe gemacht, genau seine Vorschriften zu erforschen und zu befolgen. Das ist die Stärke, die dem Festspielhause zu Bayreuth die Gemeinde erhalten und gewaltig vergrössert hat. Dass dabei im einzelnen Manches unerreicht geblieben oder vergriffen worden ist, beweist noch nichts gegen die Absichten im allgemeinen und ihre Durchführung. Ist es denn nötig, das, was als fehlerhaft erscheint, nachzuahmen? Ist es nicht vielmehr höchst empfehlenswert und notwendig, den ganzen Rahmen zu prüfen, zu würdigen und sich von ihm beeinflussen zu lassen? Dadurch, dass „Bayreuth“ zu der Befolgung der Vorschriften des Meisters viel Zeit verwenden kann, dass es nicht an eine bestimmte Zeit zur Einrichtung eines Werkes gebunden gewesen ist, hat es schon einen grossen Vorsprung vor den Theatern, die mit den Tagesverhältnissen rechnen müssen, und einen grossen Teil der Arbeit vorweggenommen. Wie viele scenische Verrenkungen der Werke sind durch die dortigen Aufführungen beseitigt worden! Wie viele Figuren sind durch die dortigen Vertreter typisch geworden! Ich erinnere an den „Beckmesser“ des Friedrichs, den „Kurwenal“ des Plank aus der Zeit nach dem Tode des Meisters. Ein Teil der Presse ist über den „Parsifal“ von 1888, den „Tannhäuser“ von 1891 und teilweise auch über den „Ring“ des vorigen Jahres hergefallen. Es wäre eine interessante Arbeit, einmal die Vorstellungen anzusehen und zu prüfen, die jene Herren an den Orten ihrer täglichen Wirksamkeit für „mustergültig“ ausgeben! Dabei will ich nicht leugnen, dass es mehrfach in „Bayreuth“ vorgekommen ist, dass die Wahl der mitwirkenden Persönlichkeiten beanstandet werden konnte. Aber viele von diesen begangene Fehler sind auf deren eigne Rechnung zu schreiben, indem sie die gewünschte Durchführung der Rolle gar nicht oder höchst ungeschickt vollbracht haben. Trotzdem war auch in ihren Leistungen die Genauigkeit zu loben, und selbst mancher berühmte Künstler könnte eben an dieser Genauigkeit sich ein Muster nehmen. Hat er dann darüber hinaus die grössere Stärke des Talentes in die Wagschale zu werfen, desto besser für ihn und seine Leistung, die bei der von ihm eingehaltenen Willkürlichkeit nur unvollkommen der Rolle, wie sie sein soll, entsprechen kann.

Nach den von mir gegebenen Andeutungen über den Unterschied zwischen „Bayreuth“ und den andern deutschen Theatern besteht er in dem unheilvollen Glauben, dass der singende Virtuose einzig und allein aus sich herausschaffen und mit Hilfe eines — routinierten Kapellmeisters und einer — effektvollen Regie fragen kann: was kann mir eine Rolle von Wagner bieten, um mich darin zur Geltung zu bringen, während in Bayreuth gefragt wird: was kann der mitwirkende Künstler leisten, um die Rolle zur Geltung zu bringen? Was hier von der einzelnen Rolle gesagt ist, kann auch an der Einrichtung des ganzen Werkes nachgewiesen werden.

Doch habe ich Ihre Zeit, verehrter Herr Direktor, lange genug in Anspruch genommen. Die Anwendung meiner Andeutungen im einzelnen ergiebt sich ja leicht von selbst. Der gefährliche Wurm der Landläufigkeit hat an dem gesunden Baume des deutschen Theaterwesens schon sehr stark genagt und vielen Schaden angerichtet. Mögen ihn die zum Schutze des Baumes berufenen Männer endlich ausrotten. Ich würde mich freuen, wenn auch Sie ein Vertilgungspulver dagegen gebrauchen würden. Ich komme bald einmal wieder und hoffe dann nicht mehr alles beim alten zu finden. Bei dieser Gelegenheit unterhalte ich mich dann mit Ihrem Herrn Kapellmeister auch etwas über das Musikalische in dieser Sache.

Ihr ergebener

Eduard Reuss

Richard Wagner als Musikästhetiker.

Von Dr. Rudolf Louis.

(Fortsetzung.)

Musik ist Tonkunst: demgemäss hat jede Musikästhetik ihren Ausgang zu nehmen von einer Erklärung der Natur des *Tones* als des Materials, aus, oder besser in dem die Musik alle ihre Schöpfungen bildet. Fragen wir den Physiker, der von aussen an den Ton herantritt, nach dem Wesen, so wird er uns antworten: der Ton ist eine besondere Modifikation des Hörbaren, eine specifische Art von Geräusch, wie jeder Schall verursacht von Schwingungen der atmosphärischen Luft, und zwar solchen, deren Regelmässigkeit und Messbarkeit ihn einerseits dem Ohre angenehm und wohlgefällig, andererseits durch die Möglichkeit, mit anderen seinesgleichen die mannigfaltigsten logischen Kombinationen und Verbindungen einzugehen, dem Verstande interessant erscheinen lässt. Es ist nun ungemein charakteristisch für die Wagnern eigentümliche Art der Kunstbetrachtung, dass er nicht, wie so viele Musikästhetiker vor ihm und nach ihm, ausgeht von dieser *objektiven* Ansicht des Tones: vielmehr in Übereinstimmung mit der ganzen Art und Weise, wie er jede Kunstäusserung in genauestem, untrennbarem Zusammenhang mit dem künstlerischen *Menschen* betrachtet — diese sozusagen *anthropologische* Richtung seiner Kunstanschauung war es ja wohl auch in erster Linie, was ihn seinerzeit zu *Ludwig Feuerbach* hinzog —, sieht er als Urelement der Musik nur jenen Ton an, welchen der Mund des im Lautausdrucke seiner Stimmung sich entäussernden *Menschen* ausströmt. Dieser Ton, der Ton κατ' ἐξοχήν, ist „der unmittelbare Ausdruck des Gefühls", in dem sich „der innere Mensch dem Ohre" „unmittelbar" mitteilt (III, 64), er ist geradezu „das Organ des Herzens" (III, 81). Der Ton ist in seinem Wesen, seiner Seele sozusagen, das, was auch die Wortsprache *beseelt*, insofern wir Ausdruck und Betonung in ihr finden, im „wirklichen atembeseelten Tone" ... „spricht sich am unverkennbarsten der *Gefühlsinhalt* des Vokales aus" (IV, 136), so dass wir die gewöhnliche (rhetorische) Betonung der Wortsprache gewissermassen als „*latente*" Musik ansehen können, die im gesungenen Wort „*frei*" wird. — Der Ton ist „unmittelbare Äusserung des Willens", heisst es dann später unter dem Einflusse Schopenhauers (IX, 68), und dadurch, dass der Laut die einzige sinnliche Erscheinung ist, die ganz direkt und ohne Vermittelung des Intellekts (der äusseren Anschauung) Offenbarung des Willens, also des An-sich, wie des Menschen, so alles Seienden überhaupt, ist, tritt die *Schallwelt*, die Welt des Ohrs, in einen scharfen Gegensatz zur *Lichtwelt*, der Welt des Auges. Die Welt, in der wir gewöhnlich leben, entsteht, indem unser Vorstellungsapparat aus äusseren Eindrücken, die unsere Sinne empfangen, Objekte gestaltet, die Ursachen der Sinnesempfindungen als Gegenstände im Raume nach aussen projiziert, sie anschaut. Ausser dieser gewöhnlichen Welt kennen wir aber noch eine ganz andere, von jener zwar nicht unabhängige, aber doch specifisch verschiedene: die Welt des *Traumes*. Hier sind es nicht äussere Eindrücke, welche Vorstellungen hervorbringen, denn gegen die Aussenwelt ist das Gehirn im Schlafe vollkommen abgeschlossen. Vielmehr ist es unser eigenes Innenleben, das sich im Traume ganz unmittelbar in Gestalten umsetzt, der im Gehirn aus dem wachen Seelenleben zurückgebliebenen Reminiscenzen gleichsam als Symbole, als Hieroglyphen sich bedienend. Geradeso wie nun im Traum unser Innerstes Wesen, der Wille, aus sich heraus sich eine Welt erschafft, die Vermittelung der Sinne überspringend, geradeso teilt sich der Wille im Lautausdruck dem Ohre ganz direkt und unvermittelt mit. Deshalb kann man sagen, die Schallwelt verhalte sich zur Lichtwelt wie der Traum zum Wachen (IX, 69).

Es giebt ein Phänomen, aus dem diese Verwandtschaft der Schallwelt mit der Traumwelt ganz einleuchtend und klar erhellt, nämlich aus der Art des Übergangs aus dem Traumleben in den Zustand des Wachens, wenn dieser Übergang plötzlich und ohne Zwischenstufen sich vollzieht, indem der geängstigte Wille gleichsam mit einem krampfhaften Sprunge den Schrecknissen eines bösen Traumes sich entzieht. Aus einem solchen Traume erwachen wir mit einem *Schrei*, und dieser Schrei hat uns eben deshalb als

die unmittelbarste Kundgebung des geängstigten Willens nach aussen hin zu gelten, so dass wir sagen können: jenes „innere Leben", „durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt" sind und dessen Vorgänge „unserem wachen Bewusstsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten", ist es, was einerseits beim Traume in unserem Gehirn jene „Fülle der Gestalten" eigentlich verursacht, um andererseits im wachen Leben als Schrei sich direkt dem Ohre mitzuteilen (IX 69). — Das natürliche Grundelement, das bei allem lautlichen Stimmungsausdruck von seinen primitivsten bis zu seinen künstlichsten und kompliziertesten Äusserungsformen s. z. s. die Seele, das innerste Wesen ausmacht, ist der Schrei, diese unmittelbarste Äusserung des Willens, durch welche dieser „sich am schnellsten und sichersten nach aussen wendet" (IX 70). Dieser Schrei, „in allen Abschwächungen seiner Heftigkeit bis zur zarteren Klage des Verlangens" ist auch Rohstoff der Musik (IX 69 f.). Wenn wir nun andrerseits wissen, dass „sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewusstseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann", so besteht das eigentliche Problem der Musikästhetik in der Frage: Wie konnte aus einem so durch und durch „pathologischen" Elemente, wie es der Schrei der Leidenschaft als unmittelbare Willensäusserung ist, eine „Kunst" entstehen, d. h. eine Bethätigung des menschlichen Geistes, deren Wesen darin besteht, dass das Subjekt sich „willensfrei" rein erkennend und anschauend verhalte? —

Hier wollen wir einen Augenblick innehalten, um uns über das ungemein Charakteristische und Originelle dieser Wagnerschen „Metaphysik des Tones" vollkommen klar zu werden. Denn nichts Geringeres als zwei Weltanschauungen von fundamentaler Differenz sind es, deren unvereinbare Gegensätzlichkeit sich hier an einem besonderen Beispiele uns offenbart. Auf der einen Seite steht das, was ich oben die „objektive Ansicht" des Tones genannt habe: die Behauptung, dass diejenige Eigenschaft, durch welche der Ton im Grunde befähigt wird, Stoff der Tonkunst zu werden, welche Eigenschaft somit auch den Schlüssel zu liefern habe zu der Erkenntnis des der Musik eigentümlichen Wesens, ihres specifischen Charakters, identisch sei mit der physikalischen Natur des Tones, wie wir sie vorhin als die eines Schalles von bestimmter messbarer Schwingungszahl gekennzeichnet haben. Demgegenüber behauptet Wagner: nur insofern und weil wir im Lautausdruck ganz unmittelbar unser Innerstes nach aussen zu setzen, durch den Klang unserer Stimme das uns bewegende Gefühl dem Ohre unseres Nächsten direkt mitzuteilen vermögen, ist der Ton Stoff der musikalischen Kunst. Ursprüngliches Grundelement der Musik ist nicht der objektive physikalische Schall, mit welchem unserem eigenen Innern ebenso fremden als gleichgültigen Material der Verstand ein unterhaltsames, rein kombinatorisches, im letzten Grunde auf eine Art unbewusster „konkreter Mathematik"*) hinauslaufendes Spiel unternimmt, sondern der subjektive der Brust des Menschen selbst entströmende, „pathologische" Schrei. Dieser verschafft der Musik jene Unmittelbarkeit und mächtige Wucht ihrer Wirkungen, worin sie von keiner anderen Kunst erreicht, geschweige denn übertroffen wird. Wie die Musik geschichtlich aus dem natürlichen Lautausdruck des Menschen sich entwickelt, von ihm ihren Ausgang genommen hat, so kann sie ihrem innersten und eigensten Wesen nur so getreu bleiben, wenn sie mit diesem ihrem Ursprung ständig in Fühlung bleibt, wenn jenes natürliche Element des unmittelbaren Gefühlsausdruckes durch den tönenden Laut sozusagen immer der lebenspendende Odem ist, der ihren Organismus bis in seine kunstvollsten und kompliziertesten Gebilde hinein als eigentliches primum movens durchweht und durchwallet. Die musikalischen Gebilde, wie sie in ihren äusseren Erscheinungen uns entgegentreten, sind nicht tote regelmässige Körper, etwa nach Art der Krystalle, sondern lebendige Leiber, deren Seele eben jener elementare Lautausdruck ist. (Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. den bekannten Ausspruch Leibniz': Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (Leibnitii epistolae, collectio Kortholti, ep. 154).

Richard Wagner als Klassiker.

Von Heinrich Bulthaupt.

(Schluss.)

Dem ganzen deutschen Volke aber, und nicht nur den Gebildeten, nein allen, ob sie nun musikalisch sind, ob sie sich um Drama oder Theater kümmern oder nicht — denen werden wohl endlich einmal die Augen übergehen, wenn es ihnen ganz zum Bewusstsein kommt, welch gewaltiger Wille in ihm gelebt, wie rein, wie heftig sein Mühen war, welch leuchtendes Vorbild er allen werden kann, die ein Ideal zu verwirklichen trachten und unter dem Widerstand der stumpfen Welt zu leiden haben. Aber noch immer hat man schwer mit den alten Vorurteilen zu kämpfen. Das Glück, sich die Herzen der Menschen leicht zu gewinnen, war ihm nicht gegönnt, sein Thun, sein Schaffen weckte mehr Abneigung als Zustimmung, und als sein Leben nach all dem Verbannungselend die plötzliche Wendung zum Glück nahm, da umlagerte ihn sogleich auch eine Wolke von Hass. Von der Wut, mit der ihn die politischen Cliquen in Bayern verfolgten, ganz zu schweigen — aber mit welchem Spott begleitete man das Erscheinen der Riesenwerke seiner eigentlichen Reformperiode von „Tristan" bis an sein Ende. Mit welchem Abscheu verdammte man den „sinnlichen" Charakter seiner Musik und wie kenntlich deutete man an, wenn man es nicht laut aussprach, dass seine Kunstgebilde nur aus einem durch und durch unsittlichen Wesen geflossen sein könnten. Und auch diese harten Richter waren keineswegs nur prüde, kleinliche Naturen, auf deren Stimme zu hören sich nicht verlohnte. O nein, die Besten, die Ersten waren — und sind zum Teil noch — unter ihnen, und solch ein Zeugnis eines unserer hervorragendsten und liebenswürdigsten Dichter, den ich warm verehre, habe ich vor mir liegen. Da wird mit dem Ausdruck ehrlichen Schmerzes dem Bedauern Ausdruck gegeben, mich im zweiten Bande meiner „Dramaturgie der Oper" „in der Gesellschaft" sehen zu müssen, eines Mannes, den ich „bei aller Kritik für einen Lichtgeist halte" und dessen „kunstverderbliche aus den niedersten wie höchsten Trieben widerwärtig zusammengeflossene Richtung bei der leichtverführten Jugend Fortschritte über Fortschritte macht". Also kein Lichtgeist — das Gegenteil sollte er sein — und so dachten und empfanden sehr viele. Was ist denn nun daran? Dass kein Komponist vor und nach ihm den Ton mit sinnlicherem Leben zu tränken vermocht hat, das leugne, wer mag. Über leuchtendere, heissere Farben als er verfügt schlechthin kein Musiker, und selbst aus der Liebe der keuschen, traumseligen Elsa, der heitereren, klaren und klugen Eva scheint uns, wenn wir sie neben Mozart, neben Beethoven und Weber hören, eine feurige Glut zu schlagen, stark genug, alle Geister der Verführung in Glucks „Armida" zu beseelen. Aber nicht die Leuchtkraft der Farbe an und für sich, an den Werken anderer gemessen, darf das Urteil bestimmen — das Verhältnis der einzelnen Farbentöne desselben Meisters unter einander giebt den Ausschlag. Und wer vermöchte da den himmeltiefen Unterschied der reinen Welt, aus der Elisabeths Gebete kommen, von dem Venusberg und den süssen Lockungen seiner „schönen Teufelinne" zu verkennen? Wer unterschiede nicht Elsa von Isolden, Sieglinde von Brunnhilden und wie sie alle heissen, die grossen Frauengebilde eines im Reich der Liebe unumschränkt waltenden künstlerischen Meisters? Und ist diese Liebe bei Richard Wagner von einem nervös-sinnlichen Anhauch nicht frei, verzückt sie sich gern zur Raserei und zum Hypnotischen — diesen Regungen stellt sich fast in all seinen Werken ein Symbol göttlicher Liebe gegenüber, und aus den sinnlichen Banden strebt die Seele empor zur Befreiung im Übersinnlichen. Die leidenschaftlichen Wallungen und Irrungen, die wir in Wagners Leben wie in dem fast aller starken Künstlernaturen finden, klingen uns daraus entgegen; er selber ist es aber auch, der sich aus dem Zwang der „klammernden Organe", die sich „mit derber Liebeslust an die Welt halten", aus dem Dust emporhebt „zu den Gefilden hoher Ahnen". Noch mehr: in jedem seiner Werke vom „Holländer" an wartet die Sehnsucht auf Errettung und Erlösung, und die Liebe wird zur Opferthat. Senta stürzt sich dem bleichen Seegespenst nach ins Meer und erwirbt ihm das ewige Heil; für den unseligen Tannhäuser stirbt die reine Elisabeth, die bedrängte Elsa zu erretten sendet der Gral den Streiter, der „Ärztin" harrt der

fiebernde Tristan, und der Tod bringt ihm und Isolden Befreiung und Erlösung im höchsten Sinne. Selbst aus den „Meistersingern“ schimmert der Gedanke an den Befreier, der von der Liebe getrieben das erstarrte Leben wachküsst. Den ganzen „Ring des Nibelungen“ durchzieht das Hoffen auf den Welterlöser, und im „Parsifal“ erscheint der reine Held geradezu mit den Abzeichen unserer Religion, die auf dem Grunde der erlösenden Liebe ruht. Wenn die stete Wiederkehr dieses einen Motivs nicht für den Geist spricht, der den grossen Mann beseelte, für sein Wünschen und Wollen und die heissen Kämpfe, die er bestand, dann dürften wir niemals vom Kunstwerk auf seinen Schöpfer schliessen. Nein. Sie spricht zu deutlich: seht hin, so war er! Und in diesem Dualismus, in dem Übersinnlich-Sinnlichen seiner Werke, in diesem Kampf zwischen Himmel und Hölle und dem gläubigen Aufblick zur Welt der Ideale beruht nicht zum wenigsten die Zauberkraft, mit der Wagner sein deutsches Volk, mochte es sich anfangs noch so sehr sträuben, zu sich heran und emporgezogen hat. Auch darin könnte er uns zum „Klassiker“, zum Muster, zum „Erzieher“ werden.

Und schon um seines starken, herrlichen Deutschtums willen ganz allein. Als er, von Frankreich heimkehrend, zum erstenmal den Rhein sah, da leistete er seinem Vaterlande unter Thränen einen Treueschwur, den er eingelöst hat wie wenig andere. Nicht dass er wie ein alberner Chauvinist das Fremde gehasst hätte — aber er hat sein Blut von fremden Tropfen rein bewahrt, und weil er das gethan, hat er bei der Stärke seines Genies auch Macht über die anderen Völker erlangt. Jetzt sehen wir mit Staunen, dass die blonden Recken und Frauen unserer Sagenwelt, die er auf der Bühne zu neuem Leben erweckt hat, zu den fremden Nationen wandern, und dass das Deutschtum in seiner künstlerischen Verklärung Siege erringt, wie sie ihm nie zuvor beschieden waren, glorreiche Siege selbst über den französischen Hass. Nicht Dürer und Bach, die deutschesten Meister, die es gegeben, nicht der gewaltige Beethoven und der so tief aus dem Born unseres Volksgemüts schöpfende Weber, nicht Mozart, Goethe und Schiller in all ihrer Herrlichkeit, die doch nicht eigentlich deutsch im Sinne der Rasse waren — niemand vor ihm ist weiter und mächtiger ins Ausland vorgedrungen. Und wer die Fahne unserer Kunst so hoch erhebt, einer Kunst, die sich sonst nur allzuleicht vom Fremden kirren lässt, der verdient schon um dessentwillen die Liebe und die Nachfolge seines Volkes.

Endlich aber, und das ist nicht sein geringster Ehrentitel: wo lebt der Künstler, der Mensch, der sein Haupt so hoch erheben dürfte, wenn ihn der Richter früge: hast du dein Pfund getreu verwaltet? hast du nicht ein ewiges Gut um irdischen Lohn, um Speise oder Trank verkauft? Wie viele thun es und essen sich geistig den Tod daran! Richard Wagner aber ist dem Gott in seiner Brust getreu geblieben. Nicht rechts, noch links hat er geschielt, nicht nach Beifall und Erfolg, und wenn die Not ihm bis an die Kehle schwoll — er hat sich mit keiner Verleugnung des Himmlischen zu retten versucht. Er hoffte und harrte auf den Tag der Errettung. Wo sich ihm eine hülfreiche Hand bot, wies er sie zwar nicht eigensinnig zurück. Durchs Leben wollte er, denn er wusste, welche Schätze er der Nachwelt zu hinterlassen hatte — aber sein unsterbliches Teil hat er nicht antasten lassen. Sein Glücksstern blieb durch Jahre, durch Jahrzehnte verfinstert. Wohin er sich wandte: Verkennung, Hohn, Verfolgung. Kaum dass einige Wenige ihm ihre Gunst, ihre Liebe und ihren Glauben bewahrten. Niemand, der ihn sicherte, dass sein gewaltiges Mühen je vom Erfolg gekrönt werden würde. Und doch liess er nicht nach. Er verschmähte den Beifall des Tages, er schuf, wie er musste, und wenn nicht ein Thron früh verwaist und in der Brust eines phantastischen königlichen Jünglings eine Art von Wunder gewirkt wäre — vielleicht, wer weiss, wäre alles vergeblich gewesen, und nur einige Kenner bewunderten den Nibelungenhort, den er geschmiedet und mit seinem Blute geschweisst.

Es war anders beschlossen, und jetzt gehört er unserem Volke und der Welt auf ewig an. Das Urteil braucht vor ihm so wenig wie vor den anderen unserer Grössten, die wir die „Klassiker“ nennen, verlegen zu verstummen. Die Zeit, die sein Bild reinigt und verklärt, wird in seinen Werken das Ewige vom Vergänglichen scheiden, und Wagners Formen wird dermaleinst wieder ein anderer zerbrechen oder erweitern. Eben dann aber, sei es nach fünfzig oder nach hundert Jahren, wird man auf ihn wie auf ein

grosses Vorbild deuten. Was jetzt begonnen, wird sich dann längst vollendet haben neben Glucks, Mozarts, Beethovens Namen prangt dann auch der seine unangefochten, ungetrübt, und die künstlerische Jugend, die nach dem Rechten sucht, wird zwar manches in seinen Schöpfungen veraltet finden, aber sie wird doch zu dem grossen Mann in Verehrung emporblicken, und wenn sie gescheit ist, wird sie einsehen, dass die Formen sich wandeln, dass sich aber der gottgeborene Genius in eine jede ergiessen kann. Mozart wird dadurch nicht geringer, dass man Richard Wagner verehrt, und wenn im Jahre 1997 ein anderer den Thronsitz im Reiche des Musikdramas inne haben wird, dann braucht kein neuer Kampf auf Leben und Tod um den Genius des kommenden Jahrhunderts und den „Klassiker" Richard Wagner zu entbrennen. Es sind viele Formen, aber es ist ein Geist.

Richard Wagners „Ring des Nibelungen".

Geschichtlich und musikalisch analysiert von Max Chop.

(Fortsetzung.)

Die wütenden Anfeindungen von seiten der Gegner Wagners, deren Erbitterung sich in demselben Masse steigerte, als das gewaltige Unternehmen seiner Vollendung entgegen ging, sollen hier unberücksichtigt bleiben. Man arbeitete in Bayreuth unverdrossen und rüstig weiter. Der Verwaltungsrat hatte, um eventuell bereits 1874 den Nibelungenring zur Aufführung zu bringen, beschlossen, den Bau zu beschleunigen. Im Winter 1872—73 bestand bereits die „Nibelungen-Kanzlei", in der junge Musiker mit dem Abschreiben der Stimmen aus der Partitur beschäftigt waren. Am 2. August 1873 konnte man das Richtfest des unter Dach und Fach gebrachten Festspielhauses in schlichter aber erhebender Weise feiern.

Der Plan, den „Ring des Nibelungen" bereits 1874 zur Aufführung zu bringen, scheiterte, auch 1875 brachte noch nicht die ersehnte Premiere. Weitaus die grösste Schuld lag an den spärlichen Geldeingängen, die trotz aller Umschreiben der Patrone nicht flotter und reger werden wollten. Die meisten Mittel spendete Wagner selbst durch Konzerte und — König Ludwig. — Immerhin war man doch 1875 soweit gekommen, dass die Proben beginnen konnten. Im Juli trafen Betz, Niemann, Vogl, Glatz, die Materna in Bayreuth ein und fanden im fertiggestellten neuen Heim Wagners, im „Wahnfried", liebenswürdigste Aufnahme. In der „Kanzlei" kommandierte Richter, im „Wahnfried" begannen die Klavierproben. Am 31. Juli langten dann auch die Orchestermusiker an, an ihrer Spitze August Wilhelmj, die Proben im Festspielhause konnten ihren Anfang nehmen.

Als der Meister am Arme Franz Liszts das Theater betrat, stimmte das Orchester das Walhall-Motiv an, von den Lippen Betz-Wotans erklang es feierlich:

> „Vollendet das ewige Werk
> Auf Bergesgipfel die Götterburg,
> Prachtvoll prahlt der prangende Bau!
> Wie im Traum ich ihn trug,
> Wie mein Wille ihn wies,
> Stark und schön steht er zur Schau
> Hehrer, herrlicher Bau!"

Brausende „Hoch"-Rufe auf den Meister schlossen sich an. — Dann ging's an die Proben, denen zahlreiche Gäste aus aller Herren Länder in dem noch unfertigen Zuschauerraum beiwohnten. Am 12. August reichte man sich, nachdem noch einmal die gastliche Villa „Wahnfried" die Mitwirkenden am grossen Werke in ihren Mauern vereinigt hatte, zum Abschied die Hände: „Auf Wiedersehen im nächsten Jahre!" —

Und das Jahr 1876 kam heran, in dem das gewaltige Nibelungenwerk vom toten Buchstaben zum Leben erstehen sollte. Die Arbeitslast, die auf den Schultern des Verwaltungsrats, namentlich aber auf denen des Meisters ruhte, war arg. Zu Anfang Juli begann sich Bayreuth mit Künstlern und Musikern zu füllen, die Vorproben nahmen am 3. Juli ihren Anfang und währten mit kurzen Unterbrechungen bis zu den ersten Tagen des August. Überall sah man den Meister thätig, bald im Orchester, bald auf der Bühne oder hinter den Koulissen; seine kostbaren Ratschläge und Winke wurden überall dankbarst entgegengenommen. War und blieb er doch die Seele des Ganzen.

Am 6. August begannen dann die Hauptproben in Gegenwart König Ludwigs, der in der Nacht vom 5. zum 6. August, von Wagner allein empfangen, in der Nähe der „Rollwenzelei" angekommen war. Die „Rheingold"-Hauptprobe fand bei geschlossenem Hause vor dem Monarchen allein statt. Zu den drei anderen Abenden wurde der Zutritt dem Publikum freigegeben, das nunmehr Gelegenheit fand, neben dem Meister auch dessen schöngeistigen Schirmherrn und thatkräftigen Förderer rauschende Huldigungen darzubringen. Nach Schluss der „Götterdämmerung" reiste Ludwig II. nach Hohenschwangau zurück.

Am 12. August traf der greise Kaiser Wilhelm I. in Bayreuth ein, vom Meister empfangen, mit dem er sich lange leutselig unterhielt. Die kleine Mainstadt hatte solch illustren Besuch nie gesehen. Neben dem Oberhaupte des neuen deutschen Reichs den Grossherzog von Weimar, Prinz Wilhelm von Hessen, Grossherzog Friedrich von Baden mit seiner Gemahlin, den Herzog von Anhalt, den Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, den Kaiser von Brasilien, einen russischen Grossfürsten. — Und was für eine Geisteselite fand sich da zusammen! Welch einen Gegensatz bot der „Rheingold"-Abend mit seinem glänzenden Hause zum Verhalten der deutschen Presse der Wagnersache gegenüber! Aber es musste so kommen. Man wollte sich selbst ein Urteil bilden und beachtete die Pressepolemik wenig, höchstens als willkommene Reklame für das Unternehmen.

Nach der in jeder Hinsicht wundervollen „Rheingold"-Premiere (13. August) verlangte tobender Beifall nach dem Meister. Umsonst! Wagner erschien nicht. Ein Anschlag begründete am folgenden Tage diese Zurückhaltung. Der Meister wünschte nicht, dass die Gedanken der Zuhörer vom Kunstwerke selbst auf ihn oder die Darsteller abgelenkt würden.

Auch die „Walküre" glückte in allen Teilen, die Begeisterung schlug in hellen Flammen empor. Kaiser Wilhelm, der am Morgen sich von Wagner die Einrichtung des ganzen Festspielhauses bis zum Versenkungsraume hatte zeigen lassen, beschied am Schlusse der „Walküre" den Meister nach dem Fürstenzimmer, um ihm hier zugleich mit herzlichem Glückwunsch für das Gelingen seine aufrichtige Bewunderung auszusprechen. Kurz darauf verliess der Monarch Bayreuth.

Ein leichtes Unwohlsein des Sängers Betz verzögerte die „Siegfried"-Aufführung um einen Tag, am 16. und 17. August gingen dann „Siegfried" und „Götterdämmerung" bei gleich vollendeter Darstellung in Scene. Am Schlusse des Cyklus kannte der Enthusiasmus der Zuhörerschaft keine Grenzen, Wagner sah sich gezwungen, mit seinem bekannt gegebenen Grundsatze zu brechen. Tief ergriffen und mit ernstem Antlitz trat er vor den Vorhang und sprach, als sich der Tumult legte, zu Fürst und Volk: „Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese That. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, liesse sich in ein paar Worte, in ein Axiom, zusammenfassen: Sie haben gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst." — —

Als am nächsten Tage gelegentlich eines grossen Festmahls Wagner von allen Seiten durch Reden und sinnige Spenden gefeiert ward, erhob sich der Meister und erwiderte, auf den nebenstehenden Franz Liszt deutend: „Hier ist derjenige, der mir zuerst den Glauben an die Sache entgegengetragen, als noch keiner etwas von mir wusste, und ohne den Sie heute vielleicht keine Note von mir gehört haben würden, mein lieber Freund Franz Liszt!" Mit ausgebreiteten Armen schritt er auf den gerührt Dastehenden zu und sank ihm an die Brust. — —

Im ersten Cyklus hatten sich die Rollen auf Betz, Unger, Niering, Froh, Hill

Schlosser, Eilers, von Reichenberg, Frau Materna, Frau Sadler-Grün, Lilli und Marie Lehmann, Frau Dr. Damm verteilt, die Wiederholung zeigte die Reicher-Kindermann und Marianne Brandt auf der Bühne. Der dritten und letzten Wiederholung wohnte König Ludwig bei. Dass man diese günstige Gelegenheit nicht vorübergehen lassen würde, ohne dem Protektor des Meisters eine herzliche Huldigung darzubringen, war selbstverständlich. So hielt denn am Ende der „Götterdämmerung“ Wagner, stürmisch hervorgerufen, eine letzte Ansprache, die ebenso der Zukunft seines Werkes, wie seinem königlichen Gönner galt. Darauf öffnete sich die Gardine und zeigte auf der Bühne in weitem Umkreise sämtliche Darsteller, in ihrer Mitte Hans Richter, den genialen Dirigenten der Festspiele. Noch einmal erhob sich ein Sturm der Begeisterung. Aus dem tausendstimmigen Jubelruf tönte es dem Meister entgegen: „Wir haben Dich verstanden! Wir gehen hinaus in alle Welt und verkünden ihr die künstlerische Grossthat an den Ufern des roten Mains! Wir treten mit unserer ganzen Überzeugung für Dich und Dein hohes Werk ein!“ — Dann schlossen sich die Pforten des Festspielhauses, das Städtchen entvölkerte sich schnell, um wenige Tage nach der letzten „Götterdämmerungs“-Aufführung die beschauliche Ruhe der Kleinstadt auszuströmen.

Die grosse That war geschehen und unsere Theaterleiter bemühten sich, je nach der eigenen Empfänglichkeit und der des Publikums, das neue Werk Wagners ihren Bühnen zugänglich zu machen. Zu erst kam Wien mit einer „Walküren“-Aufführung am 5. März 1877, New-York am 2. April desselben Jahres, Schwerin am 7. Januar 1878, Hamburg am 30. Mai. Das „Rheingold“ kam am 2. Juni 1878 in Weimar, am 3. November 1878 in Braunschweig, am 15. Februar 1879 in Köln zur Aufführung. Leipzig und Mannheim brachten „Rheingold“ und „Walküre“ an zwei aufeinanderfolgenden Abenden zu Gehör, Leipzig am 28./29. April 1878, Mannheim am 13./14. April desselben Jahres. Die ganze Tetralogie gelangte zur Wiedergabe in München vom 17.—23. November 1878, in Leipzig vom 3.—7. Januar 1879, in Wien vom 26.—30. Mai 1879, in Hamburg vom 4.—8. Mai 1880, in Braunschweig während des Mais 1879, in Köln während des April 1882.

Und Berlin? — Lag nicht besonders viel daran, die Reichshauptstadt, deren Presse Wagner seit Jahrzehnten in teils so erbitterter Weise verfolgt hatte, deren greiser Monarch 1876 begeistert in der Fürstenloge des Festspielhauses gesessen hatte, mit dem neuen Werke Wagners bekannt zu machen? Aber das Opernhaus rührte sich nicht. Endlich brach Angelo Neumann, der tüchtige Impresario, den Bann und kam 1881 mit seiner Nibelungen-Truppe nach Berlin, um in den Riesenräumen des ehemaligen Viktoria-Theaters Quartier zu nehmen. Anton Seidl führte den Dirigentenstab, die Sinfonie-Kapelle stellte das Orchester, am 29. April traf der Meister selbst in Berlin ein, um seinem Versprechen gemäss die letzten Proben zu überwachen.

Die Berliner Premiere des Nibelungenringes war ein ganz besonders bedeutsames Ereignis. Ein Blick auf die Gleichgültigkeit der Intendanz, auf die Polemik der Presse und das lebhafteste Interesse des kunstsinnigen Publikums erklärt diese Bedeutsamkeit. Auch das letzte feindliche Bollwerk fiel, es wurde im Sturm erobert. Scenen beispielloser Begeisterung spielten sich im Viktoria-Theater ab. Das Ehepaar Vogel (Siegfried und Brünnhilde) mussten sieben Mal hintereinander vor dem Vorhang erscheinen. Wagner wurde beim Eintritt in seine Loge mit jubelnden „Hoch“rufen und Orchestertusch empfangen. Am Schlusse des Cyklus kannte der Enthusiasmus keine Grenzen und man rief den Meister so lange, bis er sich zu einigen schlichten Dankesworten verstand.

Die Mahnung, die Wagner dereinst von den Brettern des Bayreuther Festspielhauses an das deutsche Volk richtete, sie hat sich seither erfüllt. Wir haben gesehen, was der Meister konnte, wir haben ernstlich gewollt und — besitzen eine Kunst.

(Fortsetzung folgt.)

Carl Wolfram.

Biographische Skizze von Caesar Hochstetter

Während das Instrumental-Virtuosentum seit den letzten 20 Jahren an würdigen Repräsentanten aussergewöhnlich stark vertreten ist — Segen und Schaden bringend —, während die Legion tüchtiger Tonsetzer noch im Wachsen begriffen ist — Epigonenhaft Klassisches und Epigonenhaft-Wagnerisches schreibend, — ist auf einem andern Felde noch keine Klage wegen Hyperproduktivität laut geworden: der hervorragenden Dirigenten besitzen wir nur eine beschränkte Anzahl.

Zum vollendeten Kapellmeister gehören in der That eine Unsumme von Eigenschaften, von denen die wichtigsten wohl sein werden: Vollendete Partiturkenntnis, rasches Lesen der 12–24 Partiturzeilen, tadellos feines Gehör, grösste Energie und ein der sich aus Sängern, Musikern und Publikum zusammensetzenden Umgebung mitteilendes frisch pulsierendes Fluidum — das gewisse „Etwas“, das sich nur schwer definieren lässt — nennen wir's echtes Kapellmeisterblut.

Ein junger Dirigent, vom Intendanten Pierson nach Berlin berufen, um während des Sommers am königlichen Opernhausdirigentenpulte zu sitzen, besitzt in rühmlichster Weise die eben genannten Qualifikationen. Es scheint aber auch, dass man den trefflichen Künstler in der Reichshauptstadt zu schätzen weiss. Gleich bei seinem ersten Auftreten wurde Carl Wolfram, der tags zuvor der Mehrzahl der Berliner noch ein Unbekannter war, von Publikum und Presse mit Lob und Anerkennung ausgezeichnet.

Die erste Direktionsleistung, mit welcher sich Kapellmeister Wolfram in Berlin einführte, war „Aida“. Der Berliner Lokal-Anzeiger drückt sich darüber in folgenden Worten aus:

> „Wolfram verbindet rhythmische Energie und kraftvolle Orchesterherrschaft mit feiner schmiegsamer Gesangsempfindung und verbreitet die wohlthuende Sicherheit, Meister seiner Aufgabe zu sein. Er ist ein Kapellmeister, der anregt, die Fantasie weckt, reizt und befriedigt.“

Nicht minder anerkennenswert wird der neue Kapellmeister vom Berliner Herold begrüsst:

> „Die Debütanten, die nicht kostümiert und agierend über die Bühne schreiten, werden wenig oder garnicht beachtet, und doch ist so ein Debüt im Orchesterraum manchmal wichtiger, als eines auf der Bühne. Herr Kapellmeister Wolfram dirigiert zum ersten mal, er führte sich mit der fein ausgearbeiteten Ouvertüre gleich günstig ein und bestätigte auch im Verlauf der Oper, dass er mehr ist, als bloss ein guter Kapellmeister. Er besitzt jenen musikalischen Nerv, der den Handwerkern, wenn sie ihn je gehabt haben, in währender Ausübung des Handwerks abhanden gekommen ist, der bei den ganz Genialen sich zu zappliger Nervosität entwickelt hat, er ist kein Handwerker und keiner von den Hypergenialen, die vor Genialität vergessen, die nötigen Zeichen zu geben. Herrn Wolframs Stabführung ist klar und präzise: wie er einen Auftakt auslöst, wie er eine Fermate abfängt, ist eine wahre Freude. Er zeigt in der Aufnahme der Tempi energische Initiative, und dennoch bis zu den Grenzen des guten Geschmacks elastische Nachgiebigkeit gegen den Sänger. Er giebt für Bühne und Orchester jedes richtige Einsatzzeichen, ohne mit seiner Kenntnis der Partitur zu kokettieren, indem er etwa auch die selbstverständlichen Einsätze herauszuholen vorgiebt, ohne durch das Zeichengeben sich ins Kleine zu verlieren.“

In derselben Weise werden Wolframs folgende Direktionsleistungen von Tannhäuser, Lohengrin etc. gerühmt. Über ersteren schreibt der Lokalanzeiger: „Die Vorstellung, die von dem Dirigenten bis in die kleinsten Nüancen ausgearbeitet war und doch nirgends des grossen Zuges entbehrte, machte einen vollendeten Eindruck. Sie erregte bei dem zahlreich erschienenen Publikum ungeheuren Enthusiasmus“. Fügen wir noch hinzu, wie man in Berlin über Wolframs Lohengrin-Direktion denkt: „Ganz vortrefflich

ist der neue Dirigent Kapellmeister Wolfram, in der That eine brillante Acquisition für unsere Oper.

Da man sich in Berlin bekanntlich nicht unnötiger Weise im Superlativ ausdrückt, können wir nun behaupten, dass sich unsere Kapellmeister-Elite um einen „Berufenen“ vermehrt hat.

Nicht wir haben diesen Stern entdeckt — das Verdienst gebührt den beiden Intendanten Prasch und Pierson — uns bleibt nur die Genugthuung, das erste der musikalischen Fachblätter zu sein, welches dem „Neu Entdeckten“ der musikalischen Welt vorstellt.

Carl Wolfram.

Carl Wolframs Wiege stand in Thüringen. In dem Städtchen Allstedt erblickte er als Sohn einer geachteten Familie — sein Vater war von Beruf Landwirt gewesen — am 3. Juni 1863 das Licht der Welt. Die musikalische Veranlagung hatte er ererbt. Schon der Urgrossvater war ein leidenschaftlicher Geigenspieler gewesen und um Trio und Quartett geniessen zu können, hat er gar manchesmal die Geige auf den Rücken genommen, sein Rösslein bestiegen und ist nach dem benachbarten Sangerhausen geritten, um sich dort mit Musikfreunden an den eben erst bekannt werdenden Schöpfungen unserer Klassiker zu erfreuen. Auch der Grossvater hatte die gleiche Leidenschaft für Musik. Er war ein trefflicher Klavierspieler, der bis in sein spätes Alter der Musik mit ganzer Seele ergeben war. In seinem gastlichen Hause hat die Kammermusik jahraus jahrein liebevollste Pflege gefunden, und nicht selten hat der alte Herr das gesamte kleine Stadtorchester zu sich geladen, um mit ihm musikalische Werke zu studieren, die er bei seinem Reisen in Leipzig kennen gelernt hatte. Durch die Mutter hat Carl

Wolfram diese musikalische Veranlagung der Voreltern ererbt und im Hause des Grossvaters ist der bald sichtbare Keim nach Möglichkeit gepflegt und gefördert worden. Der begabte Knabe spielte bereits in seinem sechsten Lebensjahre eine Sonate von Haydn korrekt und auswendig im Konzert. (Schluss folgt.)

Die hervorragendsten Erscheinungen der Wagner-Litteratur des letzten Jahres.

I. *José Vianna da Motta. Zur Einführung in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal“.*

Die im Verlage von Niehrenheim und Bayerlein zu Bayreuth erschienene Broschüre bietet zwar nichts wesentlich Neues, sondern lediglich das Resumé aus den Arbeiten bedeutender Wagnerianer über das Thema „Parsifal“, so besonders von Ludwig Schemanns in den Bayreuther Blättern erschienenen grösseren Aufsatz „Die Gral- und Parsifalsage usw.“ und einigen Wolzogenschen Aufsätzen. Dieses in Zeitschriften aller Art zerstreute Material gesammelt und sorgfältig gesichtet zu haben, ist das Verdienst des Verfassers. Dem grossen Publikum ist mit dem Heftchen, welches eine Übersicht des Sagenstoffes, die Geschichte der Entstehung des Dramas und eine Erläuterung der Dichtung enthält, ein vortrefflicher Leitfaden für das Verständnis der Parsifaldichtung an die Hand gegeben.

II. *Houston Stewart Chamberlain. 1876—1896. Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele.*

Das bereits 1896 im Verlage von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Bürger in Bayreuth erschienene Werkchen ist in dieser Zeitschrift noch nicht besprochen worden. Nur ein Mann von der gründlichen Kenntnis der Geschichte und Entwickelung der Wagnerschen Kunst, wie Chamberlain, den noch dazu freundschaftliche Beziehungen an das Haus Wahnfried fesseln, konnte einen so erschöpfenden Rückblick auf die glorreiche Zeit der ersten 20 Jahre Bayreuth geben. In chronologischer Folge giebt uns der Verfasser, vom Nibelungenjahre 1876 beginnend, einen Überblick und ein kurzes Resultat der hauptsächlichsten Errungenschaften eines jeden Festspieljahres. Für eine Geschichte der Bayreuther Bühnenfestspiele wäre mit dieser Broschüre der Grund gelegt, es dürfte darin kaum ein Ereignis von Bedeutung, kaum eine Frage, eine Erörterung von Wichtigkeit über Zweck, Bedeutung und Wesen der Bayreuther Bühnenfestspiele unberücksichtigt geblieben sein. Besonders liebevolle Berücksichtigung haben einzelne Künstler gefunden, deren Namen für alle Zeiten aufs engste mit dem Begriff „Bayreuth“ verknüpft bleiben werden, wie Rosa Sucher, Ernest van Dyck, Franz Betz, Elisa Wiborg, Lilian Nordica u. a. m. Die Broschüre wendet sich in ihrer eleganten, leichtverständlichen Schreibweise auch an jeden dem Bayreuther Unternehmen bis jetzt fernstehenden Leser, dem etwa daran gelegen sein sollte, sich ein übersichtliches und objektives Bild von dem kostbaren Vermächtnis des grossen Dichter-Komponisten an sein deutsches Volk in wenigen Stunden zu verschaffen und vorzuführen, noch dazu in Gestalt einer so angenehmen und anregenden Lektüre, wie sie das Chamberlainsche Werkchen uns bietet. Der Preis der Broschüre beträgt eine Mark. (Fortsetzung folgt.)

1a.

4 *Takte* Ring (Gier-) Motiv

Felswand,
welche die Bühne vorn abschliesst

9a.

8 Takte Stöhn-(=Frohn-)Motive, begleitet von Schmiedemotiven und verhallenden Ambosen. Dann Ring (Gier-) Motiv.

Aufsteigen Nibelheims.

1b.

8 Takte: Schmiede- und Stöhn- (= Frohn-) motiv.

9b.

+ *2 Takte* „Weibes Wonne und Wert"

13 Takte Ringmotiv in Aufregung.

Nibelheim versinkt.

E. Kiesling

Fahrt nach Nibelheim.

Zeichnung von E. Kiesling in Leipzig. Den Bühnen gegenüber als Manuskript

Scenenbild nach Moritz Wirth's „Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen",
CONSTANTIN WILD's Verlag, Leipzig, 1896. Preis 3 Mk.

Beilage zur Zeitschrift für Musik und Litteratur „Die Redenden Künste", III. Jahrgang, Heft 4 der „Bayreuther Festspielausgabe".

t
l
(
s
c
e
E
E

r
N
V
d
Z
f
h
B
d
k
g
d
w
u
a
d
V
St
ar
Br

Litterarischer Teil.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

III.

Marie Brema.

Marie Brema, in England von deutschen Eltern geboren, war anfangs Schauspielerin und erntete 1891 als Adrienne Lecouvreur in Oxford grössten Erfolg. Auf Zureden von befreundeter Seite bildete sie ihre reichen Stimmmittel nebenher aus und nahm

Marie Brema.
(Photographie von W. Dupont, New-York. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

bald darauf ein Engagement bei der Oper in Oxford an. Von der Königin Victoria nach Schloss Windsor befohlen, erhielt sie auch dort glänzende Auszeichnungen und als äusseres Zeichen der königlichen Huld ein prachtvolles Armband. Seitdem hat sich die Künstlerin ganz dem Gesange gewidmet und im Covent-Garden Theater in London, sowie in Konzerten und Oratorien auf der britischen Insel grosse Triumphe gefeiert. Ihre ge-

sangliche Ausbildung verdankt Marie Brema vornehmlich dem Professor am „Royal College of Music“, Alfred Blume, in London. Nachdem Frau Brema 1894 die Ortrud und im Vorjahre die Fricka bei den Festspielen gesungen hatte, wird sie diesmal auch noch als Kundry auftreten.

Ernest van Dyck.

Glänzende Patengeschenke haben die Musen dem am 2. April 1861 zu Antwerpen geborenen Ernest van Dyck in die Wiege gelegt. Als Sohn wohlhabender Eltern studierte er anfangs in Löwen und Brüssel Jurisprudenz, entschied sich aber bald, da seine Stimmmittel sich immer glänzender entfalteten, für die künstlerische Karriere. In

Ernest van Dyck.
(Photographie von Benque, Paris. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.

Paris bildete er sich unter Prof. Bax St. Yves zum Bühnensänger aus, wirkte auch i verschiedenen Konzerten erfolgreich mit. Charles Lamoureux, der geniale Wagne kapellmeister Frankreichs, engagierte van Dyck für seine bekannten Konzerte. 18 sang der Künstler in Paris den Lohengrin. Hier hörten ihn Generaldirektor Levi un Kommerzienrat von Gross. Nach fleissigen Studien bei Felix Mottl feierte van Dyc bei den Festspielen 1888 1892 als Parsifal grosse Triumphe. Auch in diesem Jahre wi der Künstler den Parsifal wieder singen.

Ernestine Schumann-Heink.

An der Tagesordnung sind heute die Klagen über den Niedergang jener alte wunderbaren Gesangskunst, an der sich unsere Eltern und Grosseltern begeisterten, we sie einer Grisi und Malibran, einer Jenny Lind und Adelina Patti lauschten. Diese Klag sind doch nur zum Teil berechtigt. Denn nie herrschte an solch gottbegnadeten Künstle ein Überfluss, und auch die Gegenwart besitzt Künstler, deren Namen man beruhigt n

den besten aus der Glanzzeit des belcanto in einem Atem nennen darf. Eine solch seltene Erscheinung am Kunsthimmel ist Ernestine Schumann-Heink, eines jener nicht häufigen Talente, auf welche eine gütige Natur das ganze Füllhorn ihrer Gaben ausgeschüttet hat, eine Künstlerin, deren Vielseitigkeit wohl einzig dasteht, ist sie doch eine der besten Carmen-Vertreterinnen und zugleich der wundervollste Glucksche Orpheus, eine hinreissende Ortrud und eine unübertreffliche Irmentraut. Und wie auf der Bühne, so ist auch im Konzertsaale Frau Heink in allen Sätteln fest, sei es, dass sie im klassischen oder modernen Oratorium ihre Künstlerschaft ausübt, oder mit herrlicher Innerlichkeit und überquellender Empfindung die Lyrik Schuberts und Schumanns verkündet — kurz,

Ernestine Schumann-Heink.
(Photographie von E. Bieber, Hofphotograph, Berlin. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

eine grosse Künstlerin ist die äusserlich so wenig bedeutsam aussehende Ernestine Heink. Während das Lebensschifflein der meisten grossen Künstler heftigen Stürmen zu trotzen hatte, ehe es in den sicheren Hafen des erreichten Zieles einläuft, war der Lebenslauf von Ernestine Heink ein von einem freundlichen Geschicke begleiteter, sie gelangte ad astra, ohne per aspera sich durchkämpfen zu müssen. Als Tochter des österreichischen Majors Ernst Rössler wurde sie am 15. Juli 1862 zu Lieben bei Prag geboren und verlebte in behaglichster Umgebung ihre Kinderzeit. Wie alle Töchter aus vornehmen Kreisen wurde das heranwachsende Mädchen einer Klosterschule zur Erziehung übergeben sie kam zu den Ursulinerinnen in Prag und dort lernte sie neben vielem Praktisch-Nützlichen auch das Singen. In den frommen Kirchenweisen wurden ihr die Tenorpartien anver-

traut. Regelrechten Gesangsunterricht erhielt Ernestine in Graz, wohin der Vater versetzt worden war, und so reiche Früchte trug dieser Unterricht, dass das kaum 17jährige Mädchen schon im Jahre 1878 als erste Altistin der Hofbühne in Dresden verpflichtet wurde, wo sich die treffliche Frau Korbs-Michalesi und Franz Wüllner der weiteren Förderung des jungen Mädchens annahmen. Ein Kontrakt auf Lebenszeit, den Ernestine Rössler in Dresden einging, eine zu schnell geschlossene unglückliche Ehe verleidete ihr Elbflorenz, und als Frau Heink hat die Künstlerin die Dornenstiche, ohne die es im Leben nun einmal nicht abgeht, fühlen müssen, bis sie an die Krollsche Bühne in Berlin kam. Hier ging ihr Stern auf, und besonders war es die Partie der „Fides" im Propheten, in

Karl Grengg.
(Photographie von R. Krziwanek, Hofphotograph, Wien. Autotypie von Rudolf Loës, Leipzig.)

der sie neben Emil Goetze den Berlinern die Zeiten der Marianne Brandt wiederschenkte, belohnt von einer enthusiastischen Verehrung sondergleichen. Die Triumphe bei Kroll sollten denn auch das Glück der Künstlerin machen. von der Sommeroper im Tiergarten kam sie an das Hamburger Stadttheater, wo das grossartige Talent der Sängerin sich zur vollen Blüte entfalten konnte, in Hamburg wurde ihr in einer zweiten Ehe ungetrübtes Glück zu Teil, von Hamburg unternahm sie ihre Kunstfahrten, die sie an zahlreiche Orte Deutschlands und des Auslandes brachten und ihrem Namen in der ganzen musikalischen Welt Achtung verschafften. Frau Schumann-Heink, die heute auf der Höhe ihres Könnens steht, ist unbedingt die vornehmste Altistin unserer Zeit. Ihr Organ ist in allen Lagen von sanftem Glanze und unbeschreiblicher sammtner Weichheit, mühelos steigt es bis in die äussersten Tiefen der Altstimme, üppig entfaltet es sich in der Höhe des Mezzo-

sopranes, überall edle Kraft mit durchgeistigtem Ausdrucke verbindend. Frau Schumann-Heink wird in Bayreuth als Erda, erste Norne und Waltraute auftreten.

Karl Grengg.

Der Nachfolger Scarias an der Wiener Hofoper, Karl Grengg, wurde am 16. März 1853 in Graz geboren. Nach Absolvierung des dortigen Gymnasiums widmete er sich juristischen Studien, wurde aber zugleich Mitglied des akademischen Gesangvereins. „Entdeckt" wurde Grengg gelegentlich eines studentischen Sängerfestes in der steyrischen Hauptstadt, wo ihn der zufällig in Graz weilende Hofkapellmeister Fischer hörte. Eine neue Welt ging dem lustigen Studenten auf und er ruhte nicht eher, als bis er die Vorurteile seiner Familie hinsichtlich des neu zu erwählenden Berufes beseitigt

Alois Burgstaller.
(Photographie von Hans Brand, Hofphotograph, Bayreuth. Autotypie von Rudolf Loes, Leipzig.)

hatte. Kapellmeister Hoppe in Graz erteilte dem musikalisch trefflich vorgebildeten Kunstnovizen den ersten Gesangunterricht, und gar bald sehen wir den Sänger am dortigen Landestheater mit Erfolg debütieren. Nach kurzen Engagements in Zürich und Nürnberg blieb Grengg von 1879 bis 1882 in Prag. Von hier verpflichtete ihn Direktor Max Stägemann für das Leipziger Stadttheater und hier entfaltete der Künstler während sieben Jahre eine reiche Thätigkeit in seriösen wie komischen Basspartien. 1889 erhielt er, wie schon oben bemerkt, den ehrenvollen Ruf an die Wiener Hofoper, der er seitdem als eine der leuchtendsten Zierden angehört. Herr Grengg singt den Gurnemanz, den er seit 1891 bei den Festspielen ständig verkörpert hat.

Alois Burgstaller.

Als Sohn eines Uhrmachers lernte der 1871 in Holzkirchen im bayrischen Hochland geborene Alois Burgstaller dasselbe Handwerk und übernahm nach mehrjähriger Wanderung 1891 mit seinem Bruder das väterliche Geschäft. Kein grösseres Vergnügen

gab es für den jungen Mann, als in Dilettanten-Vorstellungen mitzuspielen und mitzusingen. Nach jedem neuen Stück liess sich das Ensemble im Kostüm photographieren. Ja die Holzkirchener verschrieben sich eigens hierzu einen Porträtkünstler aus der Haupt- und Residenzstadt. Dieser hörte Burgstallers Stimme und war überrascht von deren Wohlklang, er versprach, sich in München für ihn zu verwenden, und hielt Wort. Nach einiger Zeit empfing der junge Uhrmacher die Aufforderung von der Intendanz, im Hoftheater Probe zu singen. Stante pede machte er sich in seiner oberbayrischen Tracht, in Kniehose, Gemsbarthut auf die „Wadenstrümpfe". Er kam, sang und siegte, allein der damalige Intendant von Perfall bedauerte, dass Burgstaller kein Tenor sei und deshalb keine Verwendung finden könne, da es an Baritonstimmen nicht fehle. War er „himmelhoch jauchzend" gen München gezogen, so kehrte er jetzt „zu Tode betrübt" in die Heimat zurück, um weiter zu — repassieren und zu regulieren. Allein schon nach acht Tagen wandte sich das Blatt, Generalmusikdirektor Levi, der ihn im Hoftheater begleitet hatte, schrieb, er möge sofort zurückkehren, Frau Cosima Wagner sei da und wolle ihn hören. Heidi, flogen da Lupe, Pincette, Feile und das gesamte Werkzeug in die Ecke und Burgstaller fuhr, diesmal im Gehrock, zu „neuen Thaten" nach der Residenz. Die Probe fand in Levis Wohnung statt, und schon nach einigen Takten, die das Naturkind gesungen, bedeutete Frau Wagner ihm, es sei gut und er möge nur sobald als möglich nach Bayreuth kommen. In zwei Tagen war er dort und sein erster Besuch galt dem künftigen Lehrmeister Julius Kniese. Dieser erklärte dem erstaunten Burgstaller, dass er gleich seinem Mitschüler Breuer keine Bariton-, sondern eine Tenorstimme habe. Und in der That entwickelte sich sein Organ derart, dass er schon 1894 in kleinen Tenorpartien des „Tannhäuser" und „Parsifal" mitwirken konnte, bei den Festspielen des Jahres 1896 aber den Siegfried in glänzender Weise verkörperte. Auch diesmal werden wir ihn als Vertreter des jugendlichen Recken begrüssen.

Trionfo della Morte.

Drei Interviews. Von Max Hense.

(Schluss.)

Jeder einheitlichen Perspektive entbehrende Schablonen-Routine bei den Künstlern, in Skepsis zerfliessende Genuss-Akrobatik bei den Kunstverständigen, — wer zeigt aus solcher Verwirrung den Weg, den das Volk gehen kann? Die Künstler in ihrer naiven Dummheit können's nicht, die Kunstverständigen, bei all ihrer überklugen Weisheit, können's noch weniger. Bleiben allein noch die Soziologen, die politischen Geister und Volkspädagogen, sofern sie wirklich sind, wofür sie gelten. Kunst und Volkswirtschaft, so war mein Gedanke, wird ein rechter Mann nicht gut trennen können.

Einer galt dafür. Ihn suchte ich auf.

„Helfen soll ich Ihnen? raten? Heute giebt es überhaupt nur einen Rat, heraus aus dieser widerwärtigen Profit- und Erfolgwirtschaft. Schauen Sie sich doch diese fahrige, undisziplinierte Spielerei an, die in Berlin jetzt als die modernste und deshalb höchste Kunstleistung gepriesen wird. Dagegen giebt's nur ein Mittel: Hass, Verachtung. Tout comprendre, c'est tout mépriser, spricht der Weise von Sils-Maria, das war noch einer der wusste, was not that — Kraft, Grösse!"

Vielleicht übersehen Sie, indem Sie das Kleine und Kleinliche heute von Grund aus hassen, doch zugleich auch das, was an dieser Gegenwart immerhin noch gross ist.

„Es werden ja bei uns alljährlich von dummen Jungen neue Genies entdeckt. Der Grössenwahn ist wenigstens gross heute, da haben Sie recht. Heute die Prasch, gestern Kainz, vorgestern die Duse usw. Aber die Duse gerade, diese Virtuosin der Natürlichkeit, empfand genau die Grenzen ihrer Kraft, als sie die unheilvoll begnadete Wolter

sah. Vor dieser sonnigen Pracht zerfallen ihre bleichen, fröstelnden und hustenden Gestalten. Gar nicht zu reden von dem Ekelgefühl, das uns vor den jämmerlichen Machwerken eines kraftlosen Erfolghaschers etwa wie Barnay überkommt. Mit der Wolter ist eben der letzte Rest einer grossen Welt dahin, sie war die erste und letzte Tragödin, die ich im Vollbesitz ihres Vermögens sah. Aber auch sie litt schon an der Kleinheit, Winzigkeit ihrer Umgebung, die von einer leidenden, sterbenden Menschheit bevölkert scheint."

Man begreift Ihre besondere Vorliebe für Matkowsky nicht. Stellen Sie ihn in eine Reihe etwa mit der Wolter?

„Auch er ist verurteilt, der letzte zu sein eines gigantischen Geschlechts, das wir bald nirgends mehr finden werden. Er gehört, wie die Wolter, glücklicher Weise noch nicht zu der scheuseligen Schar dieser denkenden Künstler. Er ist auch einer von denen, die wie ein Elementargeist über die Erde brausen, ein einsamer Riese. Ihr Instinkt treibt sie unbewusst in das Centrum der Sache. Die mächtige Leidenschaft findet stets den Weg zu unserem Innersten, und selbst eine Messalina erhält Töne und Farben, vor denen gemeines Mass scheu sich verkriechen muss."

Jede Zeit hat ihre besonderen Aufgaben, sagen die Leute. Vielleicht könnte man da Wolter und Matkowsky einstweilen ruhig entbehren.

„Ist Shakespeare oder Molière heute überwunden? Spricht Goethe und Homer heute nicht zu uns, wie zu ihrer Zeit? das Genie ist an keine Zeit gebunden. Aber ebenso sicher ist die Zeit an das Genie gebunden. So haben Phädra, Messalina, Orsina, Lady Macbeth und Hebbels Magdalena durch die Wolter, aber auch nur durch sie und ihr Genie, in meinem Sinn die nie veränderliche Gestalt empfangen."

Sie meinen also, eine Zeit ohne Genie könnte lieber gleich ganz einpacken?

„So lehrt die Geschichte, und die Gegenwart bestätigt es. Für das Volk ist nur das Beste gerade noch gut genug — das Genie, alles andere bleibt ohne dauernde Wirkung."

Man kennt Ihre Heroen-Verehrung.

„Und ich habe Recht. Das Volk schmachtet nach einer Grösse, die es tyrannisiert, die es hinreisst. Das konnte die Ristori. Das konnte die Wolter. Nicht um die schöne, sondern um die charakteristische Linie war es ihnen zu thun. Keine stilisierte Kaiserinpose spielte die Wolter, sondern die schlangenhafte Beweglichkeit eines brünstigen Weibes. So erhält alles in den Händen eines Genies eine Wucht und lechzende Farbenhitze, die jeden in ihren Kreis bannt. Dann erst, wenn andre nicht mehr atmen können, fühlt das Genie sich recht wohl. Und mit ihm die ganze Menschheit, die nicht vergessen darf, von wo allein ihr das Heil winkt. Dieses müssen wir vorbereiten, die Grössen der Vergangenheit heraufbeschwören und sie dem Jahrhundert vor die Augen halten, dass es sich nicht genügen lasse und Gefallen finde an seiner eignen Kleinlichkeit."

Dies scheint Ihnen der einzige Weg?

„Der einzige, den die Geschichte kennt, der zu einer neuen Auferstehung führt: vergangene Geister herauf zu beschwören."

Ohne jede Wahl und Scheidung, fragte ich. Christus und Nietzsche in einen Topf?

„Das ist ja Nebensache. Wenn nur die Sehnsucht wach bleibt nach der Grösse. Wie sie sein soll, wer will das wissen."

Man könnte aber doch einwenden, dass die Leute vor lauter Grössenanbetung selbst am allerwenigsten zur Grösse gelangen. Für eine Nachfolge genügt auch vielleicht, dass man dem Volke nur einen Gott zeige . . .

„Wissen sie einen, der nur alle andern ersetzen könnte?' Da kennen sie mein Publikum schlecht. Das will Abwechslung, alle fünf Minuten ein neues Bild. Einseitige Wiederholung ermüdet und stumpft ab. Und nichts ist schlimmer als die Langeweile. Da hört alle Wirkung und jeder Erfolg sofort auf. Es ist so schon schwer genug, die Leute wach zu halten, immer von neuem zu enthusiasmieren."

Aber dem „Rembrandt" Buch ist die Beschränkung auf eine bestimmte Erscheinung, auf einen einzelnen Genius sehr gut bekommen . . .

„Damit kommt man auf die Dauer nicht aus."

Es giebt doch aber einen, mit dem man schon durch 1800 Jahre ausgekommen ist: das höchste aller Genies, die unendliche und ewige Grösse, Christus.

„Ich benutze in meinen Artikeln diese Figur öfters. Sie ist sehr brauchbar. Aber auf sie mich beschränken? Nein. Wo bliebe dann ich, meine Originalität, mein persönlicher Erfolg? Und soll ich mich auslachen lassen, als Frömmler, romantischer Pietist und so weiter?"

Ich denke, das Volk würde sie nicht auslachen . . .

„Das Volk? Die Herde? Die grosse Masse? Mag sein. Aber was hilft das? Schliesslich schreibe ich doch zunächst für die Elite, die Gebildeten und —"

Und die Abonnenten, ergänzte ich und ging. Bei mir aber dachte ich: was sind das für Menschen, die dem Volke zu dienen vorgeben? Liebe klügelt nicht. Sie ist nicht realpolitisch. Sie sucht nicht lange die Mittel des Erfolges. Indem sie ganz nur sich hingiebt, hat sie auch den ganzen Erfolg. Wo aber die Liebe fehlt, fehlt der Erfolg. Die Ichsucht, die realpolitische, wird ihn nie erreichen, weil sie nur selbst sich zeigen will. Sie wird eine Zeitlang glänzen und spurlos dann wieder verschwinden. Ihr fehlt die Liebe, die Selbstentsagung. Diese allein ist allgewaltig. Liebe ist Genie. So lehrt uns, der die Liebe selbst war, das Genie von Nazareth.

* * *

So waren meine Leute, die bekennen sollten, was sie zum Tode der Wolter zu sagen hätten. Sie haben viel gesagt über sich, wenig über die Wolter, als wenn die Wolter nur gestorben wäre, ihnen die Zungen zu lösen. Dass sie nicht anders sprachen, kann schwerlich an mir liegen: es war nicht schwer, sie wörtlich zu citieren. Es sind Citate aus ihren Blättern, was die „Deutsche Bühnen-Genossenschaft", was Harden von der „Zukunft" und Hermann Bahr von der „Zeit" dort niedergeschrieben hatten, natürlich, wie's nötig war, tüchtig verputzt und deutlicher beleuchtet. Der Sinn blieb immer derselbe, der Sinn einer gottlosen Zeit, die dennoch durchaus eine Kunst haben möchte.

Über die Wolter haben sie nicht gerade bedeutend aufgeklärt, nur zweierlei sprach deutlich aus allen.

Zuerst die Ratlosigkeit von Menschen, die des schmerzlichen Mangels einer Lebenseinheit sich vollkommen bewusst sind, für den ich immer noch nur einen Ausdruck finde: Gottlosigkeit. Das spricht aus allen. Sollten sie dennoch in der Wolter eine göttliche Kunst besessen haben? Und hätten sie dann aus dieser göttlichen Kunst nicht wie aus einem belebenden Quell immer wieder die göttliche Kraft schöpfen müssen, die ihnen gegeben hätte, was ihnen fehlt, die beseligende Einheit des Lebens? Und hätten sie, im Besitze solcher göttlichen Kraft, dieser Kunst nicht auch den göttlichen Wert bewusst bestimmen müssen, statt wertloser Deklamationen, historischer Scheidungen und jesuitischer Nutzanwendungen?

Nichts davon haben sie vermocht. So wird auch die Wolter wohl kaum besessen haben, was sie ihr andichten, die göttliche Kunst. Solches spricht deutlich auch aus den Lobliedern, die man ihr singt. Ihr Lob ist im Grunde nur ein moralisches: einstimmig verehren sie die Persönlichkeit, die auf ihre Art, in aufreizendem Farbentaumel der Leidenschaften, vergebens die göttliche Einheit des Lebens zu finden hoffte.

Bringen werden sie andre, die Einheit und die Kunst. Die Kunst, die göttlich ist oder nicht ist.

Das, denke ich, hat uns der Tod der Wolter gelehrt.

Nicht ihr — ihm sei die Ehre!

Drei Parnass-Kraxler.

Von Karl Michaelis.

Ein sehr kluger Mann hat vor kurzem den staunenerregenden Mut gehabt, für die litterarische Überproduktion mannhaft eine Lanze zu brechen. Er rechnet, ohne mit einem Wimperzucken den Schalk zu verraten, ganz ernsthaft vor, welch ein volkswirtschaftlicher Segen die Überproduktion im Buchgewerbe für einen beträchtlichen Teil der arbeitenden Menschheit sei. Jedes neue Buch bringe Arbeit und Verdienst dem Papierfabrikanten, dem Papiergrosshändler, dem Buchdrucker, dem Buchbinder, dem Buchhändler und unter Umständen sogar dem Verleger und dem Verfasser. Es ist weise und vorsichtig von dem Manne, dass er die beiden letzten mit Einschränkung unter die Gewinnbeteiligten rechnet, denn gewöhnlich sind sie die Leidtragenden, wenn unter den feierlichen Klängen der Einstampfmaschine das mit „geistigem Eigentum" bedruckte Papier einer unschuldweissen Auferstehung entgegengeführt wird.

Gewiss, der Mann hat vollkommen recht mit dem „volkswirtschaftlichen Segen der Überproduktion", besonders der Buchdrucker wird nichts dagegen einzuwenden haben, vorausgesetzt natürlich, dass seine Auftraggeber — Verfasser oder Verleger — an den Zahltagen denselben Geschäftseifer verraten, wie am Tage der Bestellung. Dasselbe will ich auch für alle übrigen wünschen, die an der Herstellung des Buches beteiligt sind, und unter dieser Bedingung nach der volkswirtschaftlichen Seite hin mich der Ansicht des Verfassers, dessen Namen ich leider nicht mehr im Gedächtnis habe, voll anschliessen.

Machen doch die drei schmucken Bändchen, die da vor mir liegen, einen so unzweifelhaft wohlhabenden Eindruck, blicken sie doch alle drei so unerschütterlich hoffnungsfroh in die Welt, dass es mir unmöglich ist, bei ihrem Anblicke einen pessimistischen Gedanken zu fassen. Es ist doch etwas Schönes um die heutige Bücherausstattung! Und wie glücklich muss erst einer sein, der seine eigenen sauber geputzten und gefeilten Gedanken in so sauberer, untadliger Buchform vor sich liegen hat. Ich seufze tief, — mir war dies Erdenglück niemals beschieden.

Und nicht das Gedrucktsein allein, nein, auch das Schaffen, das Dichten an sich muss, wenn man Wilhelm Busch glauben darf, riesigen Spass machen:

„Wie wohl ist dem, der dann und wann
Sich etwas Schönes dichten kann!"

Denn es geht nichts über so einen kleinen Privatsport. Der eine liebt es, in seinen Mussestunden Briefmarken oder Liebigbilder zu sammeln, der zweite radelt oder rudert, der dritte bergkraxelt. Eine Abart, oder sagen wir „eine höhere Entwicklungsstufe" des letztgenannten Sports ist die Parnass-Kraxelei. Sie hat vor der Bergkraxelei den Vorzug, dass man dabei in seinen vier Pfählen bleiben kann und nicht sein teures Leben, sondern höchstens den Verstand, riskiert. Auch ist sie längst nicht so kostspielig: die ganze Ausstattung besteht in Tinte, Feder, Papier, Radiermesser und Steputats Reimlexikon, das in Reclams Universalbibliothek schon geheftet für 40 Pfge. käuflich ist. Nebenbei bemerkt empfiehlt es sich, dies Buch niemals gebunden zu kaufen, denn wenn man mal den Drang in sich fühlt, im Freien zu dichten, so schont ein geheftetes Exemplar entschieden die Rocktasche mehr als ein gebundenes. Und was man so an seinen Kleidern spart, das kann man freudigen Herzens für die Druckkosten zurücklegen, die doch nicht ausbleiben, wenn man ein wirklicher Parnass-Kraxler „von innerem Beruf" ist. Und schliesslich unterliegt auch die Parnass-Kraxelei nicht, wie ihre Halbschwester, den Launen der Witterung und dem Wechsel der Jahreszeiten, nein, ihre Anhänger haben nicht Rast noch Ruh', sie sind immer marschfertig und immer bereit, zum Besten ihrer Mitmenschen und zu ihrem eigenen Vergnügen ihr kostbares Pulver zu verschiessen. Freilich hat es schon vor Einführung der Gewerbefreiheit Stümper gegeben, die angeblich erst auf „Stimmung" oder „Inspiration" warten mussten, um etwas Gereimtes zustande

zu bringen lauter faule Ausreden das von unfruchtbaren und völlig ungeschulten Geistern dritter Ordnung. Der wahre Parnass-Kraxler dichtet immer, in jeder Lebens- und Körperlage in jedem verlangten Versmasse, nach jeder gegebenen Melodie, aus freudigen und traurigen Anlässen. Ja, er bringt es sogar fertig, wenn er im Sterben liegt, einen „Abschied vom Leben" oder ein „Trauersonett auf meinen eigenen Tod" zu ersinnen, und selbst in der höchsten Fieberhitze dichtet er noch genau so vernünftig, wie einst bei normaler Blutwärme — — —

Man unterscheidet aber unter den Parnass-Kraxlern zwei Species

1. die heimlichen oder ungedruckten, die zu ihrem eigenen Vergnügen kraxeln, ohne höhere Ruhmbegierde, als etwa die, nach dem Schützen- oder Sängerfeste im „Kreisblatt" als unschätzbares Talent mit dem schmückenden Beiwort „unser" genannt zu werden.
2. die selbstbewussten oder gedruckten, die das Licht der Kritik nicht scheuen und sich an ihm die Flügel zu verbrennen gewöhnt sind, ohne sich dadurch aber im geringsten einschüchtern zu lassen

Die drei schmucken Gedichtsammlungen, die mir zur Beurteilung vorliegen, gehören leider nicht nur äusserlich zu der zweiten Gattung, sondern zwei von ihnen auch innerlich.

Ganz wertlos sind Julius Gersdorffs „Spielmannslieder" (Verlag von Baumert & Ronge, Grossenhain). Es ist unverbesserliche Sekundanerpoesie, lediglich niedergeschrieben, um den heiss geliebten Backfisch zu entzücken. Auf parfümiertes rosa Briefpapier geschrieben, möchten die Verse noch gehen in gedrucktem Zustande sind sie ein strafwürdiges Vergehen an der Menschheit, ja sogar schon an den Setzern, die gezwungen waren, sich mit dieser Arbeit ihr Brot zu verdienen Ich nehme an, dass der von Apoll geplagte Verfasser zu unseren Zeitgenossen gehört, seine „Poesie" aber entstammt einer anderen Zeitepoche, derjenigen, die an läppischem Schäferspiel Gefallen fand und von ernsten, grossen Aufgaben der Dichtung noch keine Ahnung hatte So etwas hätte der wackre Julius Gersdorff nicht dem eisernen Zeitalter anthun sollen. Nein, Julius, das war gar nicht brav!

Zum Beleg einige Duftstellen „An die Sänger" wendet er sich folgendermassen

„Rührt die gold'nen Saitenspiele,
Hebt zur Freude Herz und Brust,
Jede bangerfüllte Seele
Schweige froh in Götterlust
Was das Leben uns vergoldet,
Liebe Sänger, bringt's der Welt,
Und die Zauberweise schwinge
Jubelnd sich zum Himmelszelt."

Kann an Glattheit und Phrasengeklingel überhaupt mehr geleistet werden? Ja, glatt sind diese Spielereien, glatt wie Parkettboden und ebenso unwahr wie die Gesellschaftskomödie, die sich täglich auf ihm abspielt.

Weiter:

„Freude wird zum Zauberbronnen,
Der dem Alter Jugend bringt,
Wonne zieht in alle Herzen,
Wenn der Harfe Ton erklingt."

Das kann ich von mir gerade nicht sagen bei dieser Sorte von „Harfenton". Ganz im Gegenteil, mir ist bei der Durchsicht des Buches sehr unwonnig geworden, fast ebenso „wundersam eigen" wie dem glücktriefenden Verfasser auf Seite 7 Wie streng er sich selbst an die Weisungen hält, die er den „Sängern" erteilt, zeigt er durch das ganze Buch hindurch, da ist eitel Wonnerausch und Würzeduft, Zephyrhauch und purpurgoldener Abendschein, volltöniger Unsinn und himmelhoch jauchzendes Gefasel Unter den vaterländischen Liedern findet sich einiges Brauchbare, manches sangbar Geschriebene, aber

jeder Funken von Originalität und männlichem Ernste fehlt darin. In der Abteilung „Sang und Klang" ist auch hier und da ein Stück, das unter der Hand geschickter Komponisten vielleicht zu längerer Dauer befähigt würde.

Aber alles in allem zeigt sich Herr Gersdorff als ein recht langweiliger Kraxler, dessen Spuren zu folgen man bald müde wird. Na, für die Veröffentlichung seiner harmlosen Spielereien hat er ja neuerdings als Entschuldigung den verübten „volkswirtschaftlichen Segen". (Schluss folgt.)

Sekundanerliebe.

II.

4) Sonnenwärts.

Was jagst du, mein Herzblut, so fröhlich doch,
So oft ich die Liebste mag seh'n?
O Liebe, wie machst du so selig doch,
O Jugend, wie bist du so schön!

Ich möchte ziehen, zu ihr gesellt,
Weit über die Lande hin
Und möchte singen vor Gott und Welt,
Wie überglücklich ich bin!

5) Minnesold.

Wenn mit Feuerblicken
Agnes zu mir spricht,
Kann's mein Aug' entzücken,
Meine Seele nicht.

Aber ruht dein mildes
Augenpaar auf mir,
Fasst mein Herz ein wildes
Sehnen hin zu dir —

Lass dich küssen, Kindchen!
Komm' und sage Ja!
Solch ein herzig Mündchen
Ist zum Küssen da!

6) Erfüllung.

Ein blühender Rosengarten,
Und drinnen mein Lieb so süss.
So schön ist nicht der Himmel,
Ist nicht das Paradies.

Ich glaube, die Engel selber
Stiegen zu uns herab,
Hätten sie es gesehen,
Wie ich es gesehen hab'.

7) Finale.

Feinsliebchen schaute so traurig drein
Und war so müd' und krank,
Dass mir im innersten Herzen mein
Um Liebchens Leben bang'.

Je stiller es ward, je mehr ich es küsst',
Um so lauter pochte mein Herz,
Mir war, als ob ich weinen müsst'
Vor übergrossem Schmerz.

Bei jedem Blick, bei jedem Kuss
Ward's Herze mir so voll.
Ach, dass ich so sehr dich lieben muss —
Und doch nicht besitzen soll!

Leopold Wulff.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Berlin. Der allgemeine deutsche Musikerverband, der soeben die 17. Delegiertenversammlung abhielt, beging gleichzeitig die Feier seines 25jährigen Bestehens durch einen grossen Festakt. Musik leitete die Feier ein. Alsdann sprach Kammermusiker R. Königsberg (Mitglied des Präsidiums) einen Prolog, der in ein Hoch auf den Verband ausklang. Dem Prolog folgte eine Festfanfare und das von Mitgliedern des königlichen Hofopernchors vorgetragene Bundeslied „Brüder, reichet euch die Hand, fest umschlinge uns ein Band.“ Der Präsident des Verbandes, Herr Ernst Vogel, hielt die Festrede. Den Festakt beschlossen der von dem alten Thadewald, dem ersten Präsidenten des

Verbandes, verfasste, komponierte und selbst dirigierte Hymnus „Heil dem deutschen Künstlerbunde" (vorgetragen vom königl. Hofopernchor) und ein von Franz v. Blon komponierter und dirigierter Jubiläums-Festmarsch des Berliner Philharmonischen Blasorchesters.

Köln. Historische Konzerte werden in der Flora von der Kapelle des Badischen Leib-Grenadier-Regiments aus Karlsruhe unter Leitung des kgl. Musikdirektors Adolf Böttge veranstaltet.

Frankfurt a. M. Das „Wagenersche Quartett" bringt seinen passiven Mitgliedern zur Kenntnis, dass es von der Bewertungsliste des am 20. Juni cr. in Bockenheim stattgefundenen Gesangswettstreites Einsicht genommen habe, die Leistungen indessen so gewertet worden sind, dass man aus gewissen Gründen Anlass genommen habe, den zugeteilten Preis laut Vereinsbeschluss zurückzuweisen.

Theater (Oper).

Berlin. Die letzten Abende des „Neuen Opern Theaters“ brachten vor ausverkauftem Hause Gounods „Margarethe“ und mit nur mattem Beifall Goldmarks „Heimchen am Herd“.

München. Bei den im Kgl. Hoftheater, wie Residenztheater vom 1. August ab stattfindenden Aufführungen Wagnerscher und Mozartscher Werke werden ausser den Münchener Kräften noch mitwirken die Damen Claus-Fränkel und Ende-Andriessen, die Herren Betz, Plank, Gerhäuser, Brucks und Sieglitz.

Wien. Da Operndirektor Jahn noch eines mehrwöchentlichen Erholungs-Urlaubs bedarf, übertrug die General-Intendanz bemerkenswerter Weise die Bühnenleitung „in Stellvertretung“ Jahn's an Gustav Mahler, wie officiös hinzugefügt wird „im Einvernehmen mit ersterem“.

Theater (Schauspiel).

Berlin. „Das Wunder", ein neues Bühnenwerk von Richard Voss, ist vom Berliner Theater für die kommende Saison angenommen worden.

Das Lessing-Theater wird in der nächsten Spielzeit einen neuen Dichter einführen. Es ist Philipp Langmann, dessen aus dem Arbeiterleben geschöpftes Drama „Bartel Turaser" mit Adolf Klein in der Titelrolle, im Oktober gegeben wird.

Paris. „La Vassale", Lustspiel in vier Akten von Jules Case, hat bei der ersten Aufführung nur einen schwachen Achtungserfolg erzielt. Das Lustspiel ist weniger ein Theaterstück, als eine Reihe von Vorträgen über die Rechte und die Gleichstellung der Frau. Trotz der feinen und gewählten Sprache, trotz der vortrefflichen Darstellung der ersten Kräfte des Théâtre français wurde „La Vassale" ziemlich kühl aufgenommen. — Eine einaktige Komödie des Schauspielers Truffier, „Les Deux Palémon", die weder auf litterarischen Wert noch auf dramatische Erfindung Anspruch erheben kann, aber sehr lustig ist, errang einen durchschlagenden Heiterkeitserfolg.

Personalien.

Frl. **Hanna Wrada** hat soeben im Sommertheater zu Bromberg mit wahrhaft glänzendem Erfolge ein Gastspiel absolviert. Nach den Berichten der Bromberger Presse war das Publikum von den Leistungen der Künstlerin, namentlich als Adele in der „Fledermaus", geradezu enthusiasmiert und die Kritik schliesst sich diesem Enthusiasmus rückhaltlos an.

Gabriele d'Annunzio wird sein neues Stück „Volle morte", das er angeblich in erster Linie für die französische Bühne bestimmt hatte, nun doch zuerst in Italien zur Aufführung bringen lassen. Die vier Rollen, die das Stück enthält, werden von Eleonora Duse, Tina di Lorenzo, Flavio Ando und Ernesto Zacconi dargestellt werden. Die erste Aufführung wird im Herbst im Teatro Costanzi in Rom stattfinden.

Federico Gambarelli, der bekannte italienische Tenor aus Bergamo, der früher Theologie studierte, hat seiner Theaterlaufbahn entsagt, um Priester zu werden.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

BAYREUTH, 7. AUGUST.

HEFT 4.

Bayreuther Festspielausgabe

der Zeitschrift für

Musik und Litteratur

Die Redenden Künste

. JAHRG. 1896/97.

EFT 46.

reis des Heftes 50 Pf.

bonnementspreis auf die 7 Hefte der Bayreuther stspielausgabe M. 2, . ✠✠✠✠

bonnementspreis auf den laufenden Jahrg. M. 6. .

C. W.

NSTANTIN WILDS VERLAG

?ZIG und EN-BADEN.

Inhaltsverzeichnis.

Auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung in Leipzig bis 15. Oktober 1897.

Auf der Ausstellung Alt-Leipzig.

Ratsbürgkeller

Ausschank der Brauerei Frankenbräu Bayern.
Bewirtschaftung: J. Lippert

Vollständig im Betriebe. • Prächtige Wald-Idylle.

Linden-Mühle

Konditorei und Café

empfiehlt ff. Kaffee nur 20 Pf., Chokolade etc. Täglich frisches Gebäck. Gefrorenes. Echt Böhmisch (Liebotschaner) à Glas 20 Pf. Kalte Küche zu kleinen Preisen.
C. Kolb.

Osteria „Aqua sola".

Prachtvolle Aussicht nach dem See.
Anerkannt feinste Küche.
Spezialität: **Wermutwein.** (3 höchste Auszeichnungen)
Täglich Konzert der ital. Truppe „Posilipo" aus Neapel in Nat.-Kostüm.
Stadtlokal: Restaurant u. Café Royal, Königsplatz.
OTTO MAUL, Besitzer.

„Wartburg"-Restaurant.

Täglich Elite-Konzert.
Bewirtschaftung Otto Maul (Café Royal).

Schönster sehenswerteste Saal der Ausstellung, getreue Nachbildung des Festsaales der altehrwürdigen Wartburg. Gemütliche Lokale auch im Erdgeschoß. Burghof mit großer Terrasse und herrlicher Aussicht besonders auch auf die Leuchtfontaine. Special-Ausschank: **echt Kulmbacher Mizzibräu und echt Pilsener.** Gut bürgerliche Küche zu mäßigen Preisen.

Wernesgrüner Schänke

Ausschank des alten berühmten Wernesgrüner Weissbieres, Vogtländisch Feld-Dominicaner (Münchener Art) der Brauerei H. Günnel Wernesgrün, der Thüringer Landweine der Weinbergsbesitzer Th. Hoffmann & Sohn Naumburg a. S.

Vorzügliche Küche.

Bewirtschaftung durch H. Petzoldt, Leipzig früher Vogtländischer Hof, daselbst.

Panorama auf dem Ausstellungsplatze:

Kreuzigung Christi mit Jerusalem

gemalt von Münchner Künstlern

Entrée 50 Pf., Kinder 25 Pf.

Hippodrom.

Täglich: Mittagstisch von 12 bis 2 Uhr à Couvert 75 Pfg.
bei Militär-Konzert mit freiem Entree.
Restaurant 2000 Personen fassend.
„Zur Weinloge", Ökonom Ernst Reichert,
empfiehlt reine Weine zu billigen Preisen.

Entree einschliesslich Besichtigung des Musterstalles 10 Pfg.

Haupt-Restaurant und Haupt-Café.

Telephon Amt Aussen No. 6037

Fritz Bruch, Inhaber der Centralbahnhof-Restauration, des Casino „Hof zum Gutenberg" u. s. w.

Weltbekannte Küche. Weine v. Joh. Bapt. Sturm, Rüdesheim, **Joh. Frederich,** Kgl. Hofweinhändler, Leipzig, **Kloss & Foerster,** Freyburg a. U., **Hoffmann, Heffter & Co.,** Leipzig-G., u. a. mehr

Täglich: 2 Table d'hôte mit Tafelmusik (um 12½ Uhr à Mk. 2.–, um 1 Uhr à Mk. 3.–).
Für Separat-Diners und Soupers stehen Salons und Säle zur Verfügung. — **Vornehmster Aufenthalt.**
Münchener Bürgerbräu, Pilsener Bier aus der Ersten Pilsener Aktien-Brauerei.

Gosen-Schänke

Alt-Leipzig.

Brauerei Riskau & Co., Leipzig.

Leipzig, den 7. August.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur
unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Bayreuth, (Redaktion der „Bayreuther Abendzeitung", Richard Wagnerstrasse 23.) Sprechstunde der Redaktion von 1/2 12—1/2 1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1.50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2.—, für das Ausland ℳ 2.50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 8, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 46.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Bayreuther Festspiele.

Zur Aufführung des ersten Cyklus des Nibelungenringes. Von Robert West.

Bayreuth, den 26. Juli 1897.

Die Aufführung des ersten der drei für diese Festspielzeit in Aussicht genommenen Cyklen des gigantischen Ring-Dramas liegt hinter uns. Wie das nun einmal bei den Bayreuther Festspielen seit Jahren so ist, divergieren die Urteile über das Gesehene in Publikum und Presse wiederum nach allen Richtungen. Den bis ins masslose gesteigerten gegen alle vorhandenen Fehler und Schwächen blinden Lobeserhebungen des eingefleischten Bayreuthianers stehen die abfälligsten in ungerechter Selbstüberhebung weit über das Ziel hinausgehenden Kritiken der Gegner und Feinde Bayreuths und seiner grossen Sache gegenüber. Der „Parteien Gunst und Hass" machen es selbst dem unbefangenen Beobachter schwer, sich den Vorsatz der Objektivität zu bewahren und mit nüchtern abwägendem Blick heranzutreten an die Fülle des Geschauten, das Gute vom minder Gelungenen zu sondern und zu sichten. Darin stimmen allerdings die meisten Urteile überein, dass die Ringaufführungen dieses Jahres gegen diejenigen der 96er Spielzeit einen wesentlichen Fortschritt bedeuten. Ist die Besetzung der einzelnen Rollen auch im allgemeinen die gleiche geblieben, so sind doch bei fast allen Künstlern im Vergleich zum Vorjahre Fortschritte zu verzeichnen, einige weittragende Verbesserungen in der Besetzungsfrage getroffen und der technische Teil der Aufführungen bedeutend vervollkommt worden.

Um gleich bei letzterem für das Wagnersche Drama so bedeutsamen Faktor zu verweilen, sei an dieser Stelle nachdrücklichst auf die hohen Verdienste eines Mannes hingewiesen, dessen Thätigkeit meines Erachtens selten oder nie in das richtige Licht gerückt zu werden pflegt aus dem einfachen Grunde, weil sein lebendiges Wirken und schaffender Anteil an dem Gelingen des grossen Gesamtkunstwerkes sich hinter der Scene vollzieht, dem grossen Publikum nicht sichtbar, ja wohl oft kaum bewusst und nur dem Eingeweihten seinem Werte und seiner Bedeutung nach bekannt: auf die Kunst Maschinendirektor Kranichs, des ausgezeichneten technischen Leiters der Bayreuther Bühne, dem praktisch reich-erfahrenen Manne, der nicht zum geringsten sich auch um die diesjährigen Festspiele verdient gemacht hat. Es ist ein hoher Vorzug Bayreuths, den selbst die Gegner dieses Unternehmens nicht hinwegzuleugnen vermögen, dass es in scenischer Hinsicht die meisten der zahlreichen schwierigen Probleme, die Wagners Werke und besonders seine Ringschöpfung bietet, weitaus befriedigender löst, als unse-

grossen Hof- und Opernbühnen. Die Vorbereitung langer Wochen, ja Monate, die peinlichste Akkuratesse der Ausführung ermöglichen es hier, Resultate zu erreichen, die anderen Bühnen im Trubel der vorwärts drängenden, stets Abwechslung heischenden Spielzeit versagt bleiben müssen. Wenn die Kunst Kranichs auch Aufgaben, wie sie die Konstruktion des Regenbogens, der heikle Drachenkampf oder das Schlusstableau der „Götterdämmerung" bieten, noch nicht erschöpfend und in vollauf befriedigender Lösung beizukommen vermochte, so bleibt doch immerhin noch eine Fülle von wohlgelungenen, künstlerisch bedeutenden scenischen Darbietungen, die das Auge des Beschauers entzücken. Dem Maschinenmeister ist schon im „Rheingold" eine weit schwierigere Aufgabe zugewiesen, wie irgend einem der Darsteller. Gleich das Problem der schwimmenden Rheintöchter ist in wahrhaft raffinierter Weise in Bayreuth gelöst worden; bereits im Vorjahre ist an dieser Stelle über die mannigfachen Vorzüge der neuen Schwimmvorrichtungen eingehend berichtet worden: scheinbar frei in der Luft an selbst einem scharfen Auge unsichtbaren Drähten schwebend, bewegen sich des „Rheines klare Kinder", in anmutigen Schwimmbewegungen das Riff umkreisend, auf und nieder; auch das Erglühen der Wasserflut, der Rheingoldraub und der Absturz Alberichs sind von anschaulicher, alles bisher Gesehene weit hinter sich lassender Wirkung. Musterhaft und mit geräuschloser Präzision vollziehen sich die schwierigen Verwandlungen von Walhall nach Nibelheim und wieder zurück; auch der Gewitterzauber Donners ist effektvoll dargestellt. Die Tücke des elektrischen Glühapparates liess den Regenbogen am Schlusse der Vorstellung leider nicht immer in gleichmässig hellem Lichte erstrahlen. Prächtig gelangten dafür aber in der „Walküre" die Sturmscenen während des verhängnisvollen Zweikampfes im zweiten und bei Wotans Ankunft im dritten Akt zur Darstellung. Beleuchtung, Schleier, Wolkenzüge: Alles von einer Exaktheit und Feinheit der Ausführung, Stimmung und Bewegung, die man anderswo vergebens suchen würde. Den Höhepunkt der Siegfried-Aufführung bildete in technischer Hinsicht Siegfrieds Flammendurchschreitung. Wie sich das feurige Element auf den furchtlosen Helden herabzusenken schien, wie die glühenden Wolken, die roten Dämpfe, das prasselnde Feuermeer ihn vollständig zu umhüllen drohten, bis sich die wütende Lohe besänftigt in verschwimmenden Dunst, in federleichte Wölkchen aufzulösen begann und zerrann: das war wirklich grossartig gemacht.

Glänzender noch bewältigte Meister Kranich die hohen Anforderungen, mit denen der Schlussabend des gewaltigen Werkes an seine Kunst herantrat. Eine ganz neue Erfindung des Bayreuther Maschinenmeisters ist der Apparat, durch welchen die Schwimmbewegungen der Rheintöchter in der grossen Scene des dritten Aktes reguliert werden. „Der Wassertiefe weibliche Schwestern" pflegen sonst an dieser Stelle durch planloses Herumlaufen eine wenig illusionsgerechte Täuschung hervorzurufen; die Kranichsche Neuerung bietet dafür einen maschinellen Ersatz in Gestalt einer die verschiedenartigsten Bewegungen gestattenden Drehscheibe. Der Trauerzug mit Siegfrieds Leiche, vom bleichen durch die Wolken brechenden Strahl des Mondes beschienen, die dem Rhein entsteigenden Nebel und die Verwandlung in die Gibichungenhalle gelangen vortrefflich. Die schwierigen Schlusseffekte, in denen Wagner kein geringeres Ereignis als den Untergang einer ganzen Götterwelt auf die Bühne zu bringen und bildlich darzustellen dem Maschinenmeister zumutet, waren von unvergleichlich grandioser Wirkung. Der Scheiterhaufenbrand, Brünnhildes Todesritt, das Zusammenbrechen der Gibichungenhalle, das Überfluten des Rheins, Hagens jähes Ende und die letzte Brandkatastrophe boten eine Reihe prächtiger scenischer Bilder. Einzig das Tableau, welches in den von der Feuersbrunst glühend erleuchteten Wolken die letzte Götterversammlung den Blicken der Zuschauer sichtbar werden lässt, macht einen zu steifen, künstlich gezierten Eindruck. Ein natürlich wirkender Effekt wird hier auch schwerlich zu erreichen sein; man thäte wohl besser, hier auf die von Wolzogen dringend anempfohlene, in der ersten Fassung der Dichtung enthaltene Weisung des Meisters selbst zu rekurrieren, welche lautet: „Am Himmel bricht zugleich von fernher eine dem Nordlicht ähnliche, rötliche Glut aus, die sich immer weiter und stärker verbreitet." — Eine nur ahnungsweise, geheimnisvolle Andeutung der gewaltigen Katastrophe, der ein ganzes, altes, morsches Göttergeschlecht erliegt. Die grossen Erfolge Kranichs, dessen Schwimmmaschinen seit dem Vorjahre bekanntlich auch in Dresden

eingeführt worden sind, haben in diesem Jahre seine zeitweilige Berufung an das Stuttgarter Hoftheater zur Folge gehabt, woselbst er auf besonderen Wunsch der Königin von Württemberg den „Ring" neu inscenieren wird. Auch Walter Damrosch hat Kranich eingeladen, ihm für die Frühjahrs-Stagione in den Vereinigten Staaten Teile des „Ringes", insbesondere das „Rheingold", einzurichten. In Bayreuth kommt allerdings noch hinzu, dass Meister Kranich ein Material an der Hand hat, wie es prachtvoller kaum an einer anderen Bühne zu finden sein dürfte. Die Dekorationen in ihrer ebenso künstlerisch geschmackvollen wie glänzend farbenprächtigen Ausführung, die luftigen, überaus fein gehaltenen Schleier und Wolkenzüge, die auf einer hohen Stufe technischer Vervollkommnung stehenden Apparate und Maschinen dieser Bühne unterstützen die Kunst Kranichs naturgemäss in hervorragender Weise.

Nächst der Kunst des Maschinenmeisters sind es vor allem die Leistungen des Orchesters und seines genialen Leiters Dr. Hanns Richter, die den Bayreuther Aufführungen den Stempel des Aussergewöhnlichen, Festlichen, Musterhaften aufdrücken. Die Künstlerschar, die dem Dirigentenstabe des berühmten Wiener Hofkapellmeisters gehorcht, setzt sich aus Musikern aus aller Herren Ländern zusammen. Neben den Kammervirtuosen und Kammermusikern der grossen und kleinen deutschen Hoftheater finden wir zahlreiche ausländische Musiker, darunter Professoren und Lehrmeister der verschiedensten Konservatorien und Hochschulen für Musik. Unnachahmlich schön sind die Klangwirkungen des hiesigen Streichquartetts unter Führung Meister Prills, die Holzbläser sind durchweg mit erstklassigen Kräften besetzt. Namen wie Abbas, Kruyswyck etc. haben für den Bayreuthbesucher schon längst einen guten Klang. In deutschen Landen wird jetzt von Kapellmeistern hinsichtlich der Temponahme in Wagners Werken viel gesündigt, man höre nur einmal selbst ein so nachgerade populär gewordenes Werk, wie den „Lohengrin", an zwei verschiedenen Orten, etwa in München und in Leipzig, und man wird erstaunt sein über die Abweichungen in der Tempoauffassung der Dirigenten beider Kunststätten an manchen Stellen, von denen ich als einzelnes eklatantes Beispiel hier nur die ganze erste Scene zwischen Ortrud und Telramund, inclusive dem Vorspiel des zweiten Aktes namhaft machen will. Ich will hier nicht erst untersuchen, welcher Dirigent in solchen Fällen im Recht ist, aber jedenfalls giebt es doch eine Tradition und in dieser Hinsicht muss für den Nibelungenring als vollauf kompetent Hanns Richter gelten. Hat er doch unter des Schöpfers Leitung die umfassenden Proben von 1875 und 1876 abgehalten, die damaligen Aufführungen dirigiert und ist von der Gattin des verblichenen Meisters selbst als der Erkorenste unter den Dirigenten der Gegenwart schon im Vorjahre wiederum auf diesen Posten berufen worden. Für denjenigen freilich, der gewohnt ist, die Wagnerstadt München und ihre durch Hermann Levi und Franz Fischer gewahrten künstlerischen Traditionen und Gepflogenheiten als mass- und tonangebend zu betrachten, hat die Auffassung Richters manches Neue und Überraschende gehabt, so die geflissentlich breite Wiedergabe des Feuerzaubers u. a. m., welche zu anderen wesentlich schneller denn allgemein üblich genommenen Stellen der Partitur in lebhaften Kontrast trat. Einen tiefen Eindruck erzielte Richter vor allem mit dem Vortrag der Einleitung zum zweiten Siegfriedakt, als Einführung in das schauerliche Walddunkel der Fafnerscene vor Neidhöhle. „Träg und schleppend", welches er im breitesten Zeitmass nahm und so daraus ein prächtiges schwerfällig düsteres Stimmungsbild schuf. Die tonmalende Realistik dieses an vielen Bühnen gekürzten Vorspiels in seiner dumpfen Eintönigkeit habe ich noch nie mit annähernd gleicher Eindringlichkeit und Anschauungskraft wiedergeben hören. Es würde mich zu weit führen, wenn ich auf mehr Einzelheiten an dieser Stelle eingehen wollte; die Anregung für den Fachmann und den Kenner des Nibelungenwerkes und seiner Aufführungen an unseren grossen Bühnen ist jedenfalls in Bayreuth eine bedeutende, der Genuss der orchestralen Darbietung und des musikalischen Gesamtbildes für die Laien wie Berufenen ein ungetrübter und in der Erinnerung dauernd unauslöschlicher.

Wenn ich mich jetzt der Besprechung der Leistungen des solistischen Teiles der Vorstellungen zuwende, so komme ich in die Lage, teils an dieser Stelle im vergangenen Jahre Gesagtes, teils die durch die Tageszeitungen inzwischen längst verbreiteten, oft freilich einander sehr widersprechenden Urteile hier zumeist zu wiederholen und wei-

mich in Folge dessen kurz fassen. Der Ausfall des vokalen Teiles selbst von sorgfältig vorbereiteten, mit Elitekräften besetzten Vorstellungen ist stets abhängig von zufällig vorhandenen Indispositionen, unvorhergesehenen Zwischenfällen, jeweiligen Stimmungen und dergleichen mehr. Dies zeigte sich besonders bei Herrn Grünings Siegfried. Als Darsteller von herzerfreuender Frische und Lebendigkeit, war er stimmlich recht matt, sein Gesang beschränkte sich oft auf ein sprechartiges Markieren, die Behandlung des Textes war vielfach wortungetreu und salopp, stellenweise, wie in den Schmiedeliedern, gab es sogar merkliche musikalische Differenzen zwischen Sänger und Dirigent, von denen keiner hartnäckiger Weise nachgeben zu wollen schien. Man verspricht sich hier bedeutend mehr von Burgstallers Leistung, der den Siegfried im zweiten und dritten Cyklus singen wird. In der kleinen Rolle des Froh klang sein Organ sehr weich, angenehm und vollkräftig. Grosse Freude und Überraschung bereitete allgemein Frau Ellen Gulbranson mit ihrer Brünnhilde. Seit dem Vorjahre hat sich die reich talentierte Darstellerin nicht nur in bewundernswerter Weise in diese Partie hineingelebt, sondern sie hat auch an Umfang und Intensität des Organs, an gesanglicher Ausdrucksfähigkeit und an stattlicher Fülle der Erscheinung entschieden gewonnen. Was im vergangenen Jahre noch unentfaltet bei der Künstlerin zu werden und zu wachsen versprach, hat sich nunmehr in glänzender Weise entwickelt. Frau Gulbranson dürfte schon jetzt in mancher Beziehung als Brünnhilde einen Vergleich mit unseren bedeutendsten einheimischen Vertreterinnen der Rolle aushalten, was ihr an stimmlicher Wucht vielleicht noch abgeht, weiss sie zu ersetzen durch die an berufenster Stelle erworbene Prägnanz und Schärfe des dramatisch-deklamatorischen Ausdrucks. Das Ereignis der diesjährigen Festspiele war der neue Wotan des noch jugendlichen holländischen Konzertsängers Anton van Rooy.

Mit dem ihr eigenen bewundernswerten, schon oft in dergleichen Lagen erprobten Scharfblick hat Frau Wagner in diesem Künstler den geeigneten Vertreter für die männliche Hauptrolle des „Ringes" erkannt. Die ausserordentlich hoch entwickelte Gesangskunst und der durchgeistigte, fein abwägende Vortrag dieses Sängers, dem alle Nuancen des Ausdrucks und der Charakteristik zu Gebote zu stehen scheinen, ermöglichten es ihm schon beim ersten Auftreten, einen vollen und nachhaltigen Erfolg zu erzielen. Der Charakter seiner Stimme, eines umfangreichen ziemlich hellen Baritons, eignet sich dabei nicht einmal immer für die vielfach sehr tief liegende, für eine Bassstimme geschriebene Partie des Wotan, und doch wird er den ihm unbequem liegenden Stellen zu Beginn seiner grossen Scene im zweiten Walkürenakt zu Genüge und jedenfalls weit mehr gerecht, als mancher andere Wotansänger. Das Spiel van Rooys ist noch ziemlich unfertig, was besonders störend in dem durch den jähen Wechsel der Stimmungen darstellerisch schwierigen Rheingold-Wotan in die Erscheinung trat, späterhin bewegte sich der Künstler bedeutend freier. In Anbetracht der ausserordentlichen Vorzüge des Sängers van Rooy sah man dem Darsteller natürlich gerne manches nach. Ein Meisterstück lieferte der Künstler mit der prachtvoll gesteigerten, fein ausgearbeiteten Erzählung an Brünnhilde, die Scenen mit Alberich und Siegfried am zweiten Abend der Trilogie waren wahre Kabinetstücke hochentwickelter Vortragskunst und musterhafter Deklamation. Wie verlautet, wird van Rooy dem Konzertgesange nicht untreu werden und lediglich an einigen Bühnen im Laufe des Winters als „Wotan" gastieren. Als Fricka bot Frau Brema wiederum die allseitig gewürdigte Leistung, die durch massvolle Charakteristik das „ewige Gemahl" Wotans endlich einmal im richtigen Lichte erscheinen lässt. Frau Suchers Sieglinde entzückte durch die unnachahmliche Plastik der Geberde, den Adel des mimischen Ausdrucks, für die gesangliche Durchführung der Partie reichen aber die Mittel der gefeierten Künstlerin nicht mehr ganz hin. Auch Frau Schumann-Heink schuf mit ihrer Erda, Norn und Waltraute wiederum Leistungen voll erhabener künstlerischer Weihe und Geklärtheit. Die Warnung der Wala an Wotan und Waltrautens Erzählung dürften schwerlich meisterhafter zu interpretieren sein. Eine gewinnende Bühnenfigur ist Frau Reuss-Belces Gutrune, ihre zweite Norn und die dritte des Frl. Plaichinger schlossen sich der ersten Schicksalsschwester der Frau Heink würdig an. Die Rheintöchter der Damen Artner, Hieser

und Geller-Wolter imponierten durch die seltene Stimmfülle, mit der sie ihren Dreigesang zu Gehör brachten, untereinander wollten die Stimmen indessen nicht immer harmonieren, die mittlere trat vor den beiden anderen des öfteren zu sehr zurück. Mit selten gehörtem stimmlichen Glanz wurde das Walkürenensemble zu Gehör gebracht. Frl. Weed war eine anmutige Freia, während Frl. Gleiss der Partie des Waldvogels ihre wohlgebildete Koloraturstimme lieh. Unter den Herren stand obenan der sangesfrohe Heinrich Vogl, der Logevertreter von 1876. Der listige Feuergott ist eine Meisterleistung dieses grossen Künstlers, der am folgenden Abend auch noch den Siegmund sang und besonders im zweiten Akte ganz wundervolle Momente aufzuweisen hatte. Friedrichs Alberich und Breuers Mime sind zwei in der Stilbildungsschule Bayreuths geschaffene Charakterzeichnungen von eindringlicher Schärfe und Lebenswahrheit. Beide Künstler können im gewissen Sinne als Vorbilder für die von ihnen dargestellten Rollen gelten. Friedrichs bringt besonders die kurze Scene in der „Götterdämmerung“, die Wagner so an Carl Hill rühmte, prächtig zur Geltung. Das Riesenpaar vertraten die Herren Wachter und Elmblad, jener mit Erfolg bemüht, das Sinnig-gemütvolle im Charakter Fasolts, dieser darauf bedacht, als Riese wie als Wurm das naturalistisch rohe Wesen des ungeschlachten Fafner zur Geltung zu bringen. Herr Bucksath blieb der Partie des Donner wenig schuldig, sein sympathisches Organ weist ihn aber entschieden auf das lyrische Fach hin. Mit energischen Accenten stattete Wachter auch den gleichfalls von ihm übernommenen Hunding aus. Rauh und wuchtig erklang sein sonst so metallisches, biegsam weiches Organ. Den Gunther gab Rudolf von Milde mit vornehmem Anstand, er gewann der wenig dankbaren Rolle soviel als möglich ab und erfreute durch den schönen Klang seines trefflich gebildeten Organs. Der Künstler ist nachträglich zur Entlastung Perrons auch für den Amfortas in Aussicht genommen. Den Hagen des Herrn Paul Greeff erwähne ich absichtlich zuletzt, weil er trotz relativ zahlreicher glücklicher Momente doch die schwächste Leistung bei den diesjährigen Festspielen bot. In einzelnen Zügen gemahnte er an den kürzlich verstorbenen ersten Vertreter der Rolle, Gustav Siehr, ein gutes Zeichen dafür, wie man in den massgebenden Kreisen Bayreuths die Traditionen von 1876 gewahrt hat. Greeff liess es aber leider an eindringlicher Charakteristik, an dem düster dämonischen Zug, der den Grundzug des finsteren Alberichssohnes, des „unfrohen Mannes“, ausmacht, allzu sehr fehlen. Gerade das Lob, welches der Meister einst Siehr spendete, er habe sich in kürzester Zeit (14 Tage) die Partie des Hagen in ihrem Wesen in Tritt, Schritt, Blick, Miene, Geberde usw. zu eigen gemacht, trifft auf Herrn Greeff absolut nicht zu. Einen mustergiltigen Vertrêter des Hagen hat die deutsche Bühne zur Zeit, wie es scheint, überhaupt nicht. Unsere Bassisten weist ihr Fach zumeist auf das Würdige und Feierliche, auf Repräsentations- und Väterrollen hin, ihnen allen fehlt daher die charakteristische Schärfe des Tones, die Ausdrucksfähigkeit des Mienenspiels, die für den Hagen nun einmal unerlässlich sind. Die Mannenchöre in der „Götterdämmerung“ waren von packender Wirkung und trefflich studiert. Auf die Inscenierung der Ring-Aufführung, ihre Vorzüge und einige Schwächen werde ich in nächster Nummer eingehend zurückkommen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Fahrt nach Nibelheim.

Von Moritz Wirth

Nach einem mir vorliegenden Briefe der obersten Leiterin der Festspiele beruht die Darstellung des Ringes und des Parsifals in Bayreuth auf dem im Jahre 1876 und 1882 Festgesetzten. Frau Wagner schreibt

> „Meine Erinnerung, das, was mir direkt mitgeteilt worden ist, die Notizen, welche von den damals beschäftigten Herrn Kapellmeistern und Assistenten ‚herrühren', geben den Ausschlag."

Alles Direkte geht natürlich auf Wagner zurück. Dass daneben noch andere Quellen der Überlieferung nötig sind, beweist, dass Wagner nicht dazu gekommen ist, die Gestalt der genannten fünf Dramen, also gerade die Hälfte seiner vollgültigen Werke, selbst durchweg bis ins Einzelnste festzustellen. Für diesen Mangel dürften die Notizen der zu dritt genannten Personen nur einen recht vorsichtig aufzunehmenden Ersatz bieten. Abgesehen davon, ob die Herren ihre Niederschriften immer rechtzeitig nach genauen Beobachtungen, nicht nach ungenauem Hinsehen und -hören und nicht erst aus einer späten, verwischten und entstellten Erinnerung heraus angefertigt haben, so fragt es sich doch auch im erstern Falle noch stets, ob, was sie sahen und hörten, auch wirklich Wagners Wille war, kein Notbehelf, kein ihm abgezwungenes Geschehenlassen. Über die Nibelungen von 1876 haben wir Wagners bestbezeugtes Geständnis (Wagnerjahrbuch I. S. 206)

> „Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht. Nachlässigkeiten aller Art kamen vor, auch meinerseits. Mein Ideal ward mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht." Und (ebenda, S. 207) „Nur das sehe ich ein, dass wir nicht sowohl viel werden nachholen müssen — auch das Wort „nachholen" ist hier nicht am Platz, ich habe das Fehlende alles vorausgewusst — wir müssen vielmehr etwas ganz anderes bekommen."

„Vielmehr etwas ganz anderes"! Man überlege wohl, was das als Gegensatz von Flüchtigkeiten, Ungenügendheiten, Nachlässigkeiten, Nachholungen aller Art und grosser Anzahl heissen will. Kann man doch durch Beseitigung derartiger Mängel, durch Zurechtrückungen, Auffärbungen, Nachhülfen aller Art ein Werk ebenfalls schon bis zum sogenannten Nichtwiedererkennen verändern. Und doch war das alles nichts für Wagner. Er wies es zurück, weil es ihn nicht zu der von ihm gedachten wahren Form seiner vier Dramen hinüberführen konnte, die so sehr „etwas ganz anderes" war, dass es zu ihr — das ist genau der Sinn seiner Worte — von der Fassung der ersten Aufführung her überhaupt keinen Übergang giebt.

Und man überlege weiter, was es dann heissen will, dass Frau Wagner ihren Nibelungen gleichwohl diejenigen von 1876 zu Grunde legt. Doch nichts anderes, als dass die direkten Mitteilungen, die sie dafür besitzt, weder tief noch umfänglich genug sein können, um auf ihnen eine wahrhaft neue, d. h. die wahre Gestalt von Wagners grösstem Werke aufzubauen. Auch ist es leicht begreiflich, dass Wagner, nach dem ersten Festspiel vom Parsifal und vielen Arbeiten zweiten Ranges in Anspruch genommen, gar nicht daran gedacht haben wird und auch gar nicht die Zeit gehabt hätte, umständliche und mühevolle Beschreibungen der ihm vorschwebenden scenischen Bilder bis in die kleinste Kleinigkeit hinein zu entwerfen. Das der mündlichen Mitteilung und dem persönlichen Vormachen zu überlassen, lag nicht nur seinem Naturell ungleich näher, sondern es schwebte ihm auch die Hoffnung auf eine Wiederholung der Nibelungen vor (Wagner, Ges. Schr. X², 26), die sogar in jenen Jahren, eben seiner Person wegen, nicht ausser aller Möglichkeit lag. Der unberechenbare Tod war es, der diesen Plan durchriss und mit dem Künstler zugleich die schwerere Hälfte seiner Schöpfungen in sein dunkles Reich hinabnahm. Noch vor dem grossen Mongolensturme (Wagner, Ges. Schr., X², 375) hat die Vernichtung hier eine Ernte gehalten, wie wir sie sonst nur nach solchen Umwälzungen, die ganze Zeitalter hinwegfegen, zu beobachten und zu beklagen gewohnt sind.

Aber wie, wenn es auch aus dieser Nacht eine Renaissance, eine Erweckung gäbe? Wir dürfen es hoffen. Ausser jenen Bruchstücken direkter Anweisungen, von denen Frau Wagner spricht, ist uns von jenen verlorenen Werken Wagners noch etwas in voller Ausdehnung erhalten geblieben: neben der Dichtung die Musik. Zwischen beide fällt, was uns fehlt: die Dekorationen, die Kostüme, das Spiel der Darsteller. Diese drei aus jenen beiden nach den Gesetzen des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes so umfassend und so genau als möglich zu ergänzen, das wäre demnach die Aufgabe.

Über diese Gesetze nach diesen fünf Gesichtspunkten hin mich näher auszulassen, so wichtig und vernachlässigt der Gegenstand auch noch ist, ist doch hier nicht der Ort. Eine Probe der Ausführbarkeit dieser Ergänzung habe ich gegeben in meiner „Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen" (Leipzig, Constantin Wild's Verlag 1896, VIII und 224 S., Preis 3 M.). In ihnen ist wiederum die Verwandlung von der Bergeshöhe nach Nibelheim und zurück eins derjenigen Stücke, wo die nachträgliche Herstellung des von Wagner Gewollten mit der grössten jetzt überhaupt noch möglichen Sicherheit vor sich gehen kann. Denn ihr höchster Grad, die 1 der Wahrscheinlichkeitsrechnung oder die Gewissheit schlechthin, würde freilich unter allen Umständen darin bestehen, dass Wagner aus seinem Grabe in Wahnfried sich erheben und sagen könnte: „Ja, so ist es, so will ich es!" Sind wir jedoch, mathematisch gesprochen, auf die grösstmögliche Annäherung beschränkt, so ist es die Beschaffenheit der Gründe für jeden einzelnen Fall und die allgemeine Angemessenheit der Methode, wonach die Zulässigkeit aller Verbesserungsvorschläge zu beurteilen ist. Ein derartiges Verfahren ist demnach allerdings etwas wesentlich anderes, als das Würfelspiel zusammenhangloser Einfälle, das mangels jedes festen Anhaltes bisher einzig die Aufführungen des Rheingolds beherrscht hat und das aufgeben zu können wir endlich in der glücklichen Lage sein dürften.

Um jedoch an Beispielen zu zeigen, wie man es anfangen muss, um aus den übriggebliebenen Resten des Rheingolds, vor allem aus seiner Musik, die noch niemals, ausser im Geiste des Komponisten, vorhanden gewesenen Dekorationen herauszuholen, will ich nunmehr besonders diejenigen Erwägungen, die die Gestaltung des im vorigen Heft mitgeteilten Dekorationsbildes im einzelnen bestimmt haben, herausheben, was in den betreffenden Stellen meiner Schrift (Entd. S. 165—174 und 187—189) nicht immer genügend geschehen ist. Ausserdem habe ich noch mehrere Berichtigungen und Ergänzungen nachzutragen. Dieser Aufsatz wird also auch denen, die diese beiden Abschnitte schon kennen, einiges Neue bieten, wogegen ich verspreche, mit dem dort hinreichend Erledigten ihnen hier nicht wieder zur Last zu fallen.

a. Die Hinabfahrt.

Die erste Frage, die hier an uns herantritt, ist die nach der Dauer der die Bühne verhüllenden Dämpfe. Dass sie so lange zu währen haben, als die mit dem Verschwinden der Götter in der Schwefelkluft beginnenden Logemotive, ist klar. Wachsen diese Motive doch darum mit so gewaltig an, weil sich Loge hier in einem Teile seines Elementes fühlt. Was dagegen ungewiss sein könnte, ist die etwaige Ausdehnung des Brodems über den Teil 2a, dessen Musik noch mit Logemotiven durchsetzt ist. Indessen sind sie hier doch nur von der einfacheren Art, wie die Musik auch sonst Loges Person begleitet, ohne dass er deshalb von Dämpfen umwogt wäre. Entscheidender ist, dass wir nun endlich von dem Abstiege etwas zu sehen bekommen müssen. Das kann aber nur durch etwas geschehen, was seiner Natur nach ruht, jetzt aber doch aufsteigt, d. h. durch Gestein. Bestätigt wird dieser Schluss endlich durch die Thatsache, dass zwischen 3b und den Dampfwirbeln von 1b das dampffreie Stück 2b liegt, das also auf der andern Seite nicht fehlen darf. Es dort während der 14 Takte von 2a noch von Dämpfen verdeckt sein zu lassen, ist kein Grund vorhanden. Die Schwefelkluft, in die sich Loge und Wotan gestürzt haben, verläuft jedenfalls in bestimmter Richtung und die Stelle, wo die weiterhin von den Göttern zur Fahrt nach Nibelheim benutzte, dampffreie Schlucht sich von ihr abzweigt, bleibt für den Abstieg wie für den Aufstieg dieselbe. —

Weiterhin handelt es sich um die Berechtigung des Felsenthores, das sich in 3a aufthut. Dieser Abschnitt ist in dem Fortgange zur völligen Finsternis darum so wichtig, weil in ihm Wotan selbst Stimme gewinnt. In 2a hat Loge offenbar schon Mühe gehabt, den in stummem Missmute ihm Folgenden mit der Erinnerung an „Weibes Wonne und Wert" und an den zu holenden Ring auf der im Halblicht befindlichen Felswand vorwärts zu locken. Wovor aber entsetzt Wotan sich hier? Dass er die Qualen alsbald sehen wird, die er in dem heraufschallenden Stöhnen nur erst hört? Das wäre zu wenig für sein hartes Herz, dem nur die wehrlose Vernichtung, mit der die Finsternis das Licht bedroht, einen zagenden Laut entpressen kann. Wenn aber die zurückschlagenden letzten drei Achtel des Wehemotivs den beginnenden Einstieg des Lichtherrschers in das Nachtreich anzeigen, dann hören wir ihn zagen, während er sich noch ausserhalb des letzteren befindet, es vielmehr nur erst vor sich sieht. Wotan oben an der grauen Felswand, in der Tiefe das Mandloch eines natürlichen Schachtes, so könnte der Epiker den Fall schildern, nicht der Dramatiker, der beides zusammen bringen muss, die noch im Lichte ertönende Klage und ihre Ursache.

Das wird nun ganz vorzüglich dadurch geschehen, dass sich in die noch immer halb helle Felswand, die den Bühnenrahmen ausfüllt, zunächst nur eine schmale dunkle Spitze gleichsam als Vorbote des Kommenden einschiebt. So wie sie sich verbreitert und dadurch den helleren Raum verengt, stellt sie von selbst das — der Musik nach mit Zögern — unternommene Eintauchen Wotans in seinen Gegensatz dar. Die das Unisono der drei ersten Finsternisinstrumente verstärkenden Fagotte malen ihrerseits treffend die bereits breiter gewordene dunklere Wand, bis endlich, nachdem bei Beginn des Abschnittes 4a die helleren Thorbogen gänzlich verschwunden sind, für Wotan nichts weiter übrig bleibt, als entschlossenes, wenn auch noch so leidvolles Vorwärtsstürmen.

Allein die Musik von 3a lässt offenbar auch noch eine andere Darstellung zu. Wie, wenn nun während der ersten vier Takte in der ganzen Breite der Bühne nur ein dunklerer Schattenstreifen an der grauen Felswand in die Höhe zöge? Das Zagemotiv ertönte dann von dem oberen helleren Teile der Wand her. Sowie der Schattenstreifen aber auch in diese Hälfte einzudringen begönne, wäre das Wehemotiv an seinem Platze, wie nicht minder die Fagotte, die dann zugleich ein Dunklerwerden des aufsteigenden Schattens andeuteten.

Vor diesem Verfahren hätte das vorige nur den Vorzug des besseren Bühnenbildes voraus. Die Entscheidung liegt wieder in der Musik des Aufstiegs. Das Desdur des 8. Taktes von 3b kann nur auf das mit dem plötzlichen Hereinbrechen des Lichtes verbundene Glücksgefühl gedeutet werden, was beides nur bei der Ausfahrt aus einem engen Schachte stattfindet. Und dieses enge Schachtloch müssen wir sehen, wonach dann Dekorationsabschnitt 3 einzurichten ist. Ich werde hierauf im Zusammenhange der Musik des Aufstiegs zurückkommen. — (Schluss folgt.)

Hans Thoma's Kostümentwürfe zum „Ring des Nibelungen".

Von Dr. Johannes Kleinpaul.

Eine überaus dankenswerte Veröffentlichung hat die Leipziger Musik-Verlagsanstalt Breitkopf & Härtel jüngst vor Eröffnung der diesjährigen Bayreuther Festwochen veranstaltet. Die rühmlich bekannte Firma, welche gerade im Laufe der letzten Jahre auch der Vervielfältigung zeichnerischer Kunstwerke, so in ihren volkstümlichen Flugblättern verschiedenster Meister, ihre Aufmerksamkeit zuwendet, hat gerade jetzt, nachdem schon zuvor Hans Thomas Lithographien in einer vornehmen und einer volkstümlichen billigeren Ausstattung in ihrem Verlag erschienen sind, die hochinteressanten

Kostümentwürfe Hans Thomas zum Ring des Nibelungen in einer geschmackvollen Mappe und in durchaus vornehmer Ausführung herausgegeben. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich dies bedeutsame Eintreten für des biederen deutschen Hans Thoma echte Kunst besonders auf die Begeisterung zurückführe, welche den jugendlichen Mitbesitzer der alten Firma Dr. Volkmann erfüllt. Mit der Aufnahme dieses neuen Werkes wird zweien deutschesten Meistern, Hans Thoma und Richard Wagner, in gleicher Weise gedient, und so wird auch dieses neueste Thoma-Werk sich bei den begeisterten Wagner-Verehrern besondere Sympathien erwerben.

Die Kostüme zum Ring des Nibelungen selbst, die nach Hans Thomas Entwürfen entstanden sind, sind den Bayreuther Gästen des vorigen Jahres bereits bekannt. Sie sind schon bei den Aufführungen 1896 getragen worden und haben damals berechtigtes Aufsehen, Interesse und gebührende Bewunderung erregt. Als bedeutsamster Wandel wurde die Abkehr von den bisher mit verwendeten gebrochenen Farben und eine uneingeschränkte Verwendung der symbolisch verwendeten reinen Töne empfunden.

In demselben Jahre 1896 wurden auch die Zeichnungen selbst, welche ausserordentliche Veränderungen der Kostümierung von Göttern und Göttinnen, Männern und Frauen brachten, von Hans Thoma entworfen. Henry Thode, der Heidelberger Kunsthistoriker, der Schwiegersohn der Frau Cosima, hatte selbst den ihm durch langjährige Frankfurter Beziehungen eng befreundeten Meister zu diesen Entwürfen angeregt. Und er hat dem entstandenen Werk in der in Rede stehenden Ausgabe ein begeistert geschriebenes kritisch-ästhetisches Geleitswort vorausgeschickt. Wir selbst bekennen uns durchaus mit allen diesen Ausführungen Henry Thodes — der schon in den „Federspielen“ als „Heinz“ mit dem „Hans“ Thoma zur Erschaffung eines Kunstwerkes vereint, — einverstanden, und auch unserer Leser Dank glauben wir uns am besten zu erwerben, indem wir uns durchaus getreu an die Ausführungen dieses ersten Thoma-Apostels im Folgenden anschliessen.

„Verlangte die Musik, so hebt Henry Thode an, wie sie für die Schöpfung des Kunstwerkes der innere Ausgangspunkt war, auch für eine scenische Verwirklichung die erste Berücksichtigung in vollendeter Ausführung, und lag bei der Unmöglichkeit, alle Aufgaben gleichmässig zu bewältigen, das entscheidende Gelingen der ersten Festspiele vor allem in dem Musikalisch-Dramatischen, gelangte in der Folgezeit das Plastisch-Dramatische in der Betonung des bildnerisch Wirksamen der Bewegungen und Stellungen zu immer stärkerem Ausdruck, so gewann die Malerei, deren Leistungen als Dekorations- und Beleuchtungskunst sich allmählich mehr und mehr vervollkommnet haben, vielleicht erst in den Aufführungen des „Ring des Nibelungen“ 1896 den vollen Platz, welcher ihr im Hinblick auf die dramatische Wirkung bestimmt war, durch die sorgfältigste Ausbildung der Kostüme als Ausdrucksmittel. Nicht, als habe man sich nicht mit feinem Gefühl und liebevollem Eingehen schon früher um sie bemüht und einzelne herrliche Resultate erzielt, aber zu einer stilistisch einheitlichen Gestaltung ist die malerisch-bildnerische Sprache erst in der Nibelungentrilogie gelangt. Und es wurde dies dadurch möglich, dass ein grosser Maler sich der Aufgabe unterzog, die Trachtenentwürfe zu machen, ein Maler, welcher seinem ganzen Wesen nach einzig hierfür bestimmt war, Hans Thoma.“

Das Eintreten dieses Künstlers als eines Mitwirkenden in das Bayreuther Schaffen bezeichnet einen grossen Augenblick in der Geschichte unserer deutschen Kunst. Die aus demselben Born rein germanischen Fühlens hervorgegangene Seitenströmung der bildenden Kunst, welche wir in Thomas Schaffen erkennen, hat sich mit der Hauptströmung, der musikalisch-dichterischen verbunden.

Wie man sich auch im einzelnen zu Thomas Auffassung verhalten mag, die Thatsache bleibt bestehen, dass in der äusseren Erscheinung der Gestalten auf der Bayreuther Bühne 1896 etwas ganz Neues und höchst Eindrucksvolles dem Blicke dargeboten wurde und dass diese Erscheinung eine viel bedeutere Rolle in dem Zusammenwirken der dramatischen Faktoren gespielt hat, als je zuvor.

Fragt man, worin diese Wirkung begründet lag, so lässt sich darauf nur antworten: in der Verbindung von Schönheit mit charakteristischem Ausdruck. Und fragt man weiter, wodurch ward diese Verbindung möglich? so lautet die Erwiderung: durch da

von keinen historischen Vorschriften gebundene freie Walten einer Phantasie, welche ihre bestimmenden Anregungen einzig und allein aus dem tief nachempfundenen Wesen der dichterischen Gestalten schöpfte. Kein anderes Werk gewährte die Möglichkeit hohen bildnerischen Vollbringens in so hohem Grade, wie der „Ring des Nibelungen“. Derselbe stellte dem erfinderischen Geiste des Malers eine hohe, seiner würdige Aufgabe: es galt eine ideale Tracht für diese Götter und Helden, welche über zeitliche Bedingtheit erhoben sind, zu schaffen.

Was Thoma mit seinen hier veröffentlichten Entwürfen für die Trachten der wichtigsten Erscheinungen: für die Rheintöchter, Fricka, Froh, Freia, Erda, Wotan als Kriegsgott, Brünnhilde, den Wanderer, Siegfried, Gunther, Gutrune, Hagen und die Nornen geschaffen hat, trägt das Gepräge eines genialen Stilgefühles, wie es wohl in der Renaissance, nicht aber in unserer Zeit für scenische Darstellungen sich bethätigt hat, und dass ein Künstler von seiner Bedeutung — was freilich auch nur für das Bayreuther Kunstwerk und Festspielhaus möglich war — seine Erfindung dem Theater zur Verfügung stellte, ist ein Ereignis von unvergleichlicher Wichtigkeit.

Das vielleicht schwierigste Problem war die Frauengewandung. Der von dem Meister geschaffene Haupttypus ist ein faltenreiches, gegürtetes und ausserdem zu schräg oder gerade fallendem Überwurf aufgerafftes einfaches Gewand mit schmalem Halsausschnitt und langen weiten Ärmeln, welche über dem Ellenbogen mit einem Reif zusammengefasst sind und, nach unten stark sich erweiternd, entweder am Handgelenk durch einen zweiten Reif zusammengezogen sind (Fricka) oder in breiter Öffnung bis etwas unter die Hüften abwärts fallen (Freia, Gutrune). Eine der schönsten und eigenartigsten Erfindungen weiblicher Tracht. Die Aufgabe, dem antiken Schönheitsideal der Gewandung ein germanisches gegenüber zu stellen, erscheint durch sie in bewundernswert genialer Weise erfüllt.

(Schluss folgt.)

Richard Wagner als Musikästhetiker.

Von Dr. Rudolf Louis.

(Fortsetzung.)

Oft haben Gegner, soweit sie sich überhaupt dazu herabliessen, auf die Gedanken Wagners näher einzugehen — der Musikästhetik des Meisters den Vorwurf gemacht, sie degradiere die Tonkunst, indem sie dieselbe ihrer geistigen Natur entkleide, um an die Stelle eines den menschlichen Verstand durch das mannigfaltigste Interesse anziehenden Formenspieles einen blossen Stimmungsrausch zu setzen, der sich in seinem ästhetischen Unwerte kaum über die Genüsse, wie sie narkotische Reizmittel gewähren*), wesentlich erhebe. Diese Insinuation ist ebenso sinnlos als ungerecht. Denn wie wir gesehen haben, liegt Wagnern nichts ferner als die Behauptung, jener elementare lautliche Stimmungsausdruck, von dem er bei seinem Versuche, das Wesen der Musik zu ergründen, ausgehen zu müssen glaubt, sei bereits für sich allein „Musik“ im Sinne von Ton-„Kunst“, im Gegenteil: er erkennt es a. a. O. als das eigentliche Problem der Musikästhetik, als etwas auf den ersten Blick durchaus Frappierendes und keineswegs Selbstverständliches, dass aus einem Elemente von so rein „pathologischer“ Willensnatur, wie es der subjektive Lautausdruck ist, „Kunst“ werden könne, d. h. eine menschliche Geistesbethätigung, deren Wesen nach Schopenhauer (dem Wagner auch hierin folgt) darin besteht, dass sich das Subjekt ihren Gebilden gegenüber „willensfrei“, d. h. rein anschauend, erkennend unter gänzlichem Verstummen alles individuellen Begehrens verhalte. S. 169 seines Buches

*) Vgl. z. B. Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, 6. Aufl. S. 138 und S. XII, wo der gute Mann glaubt, R. Wagners Kunstwerk mit der geistreich sein sollenden Phrase vom „gesungenen und gegeigten Opiumrausch“ abthun zu können!

bemerkt Hanslick gegen Hands ähnliche Anschauung, nach welcher das Wesen der Musik im „Ausdruck inneren Lebens, innerer Empfindung bestehe", polemisierend: „Nach diesem Princip müsste der Vogelsang Musik genannt werden, die mechanische Spieluhr hingegen nicht, während gerade das Entgegengesetzte wahr ist." Im Sinne der Wagnerschen Lehre müsste die Antwort lauten, dass weder das eine noch das andere „Musik" im eigentlichen Sinne des Wortes ist, nämlich der Vogelsang noch nicht, weil er rein elementarer Naturvorgang, keine Kunst, und die mechanische Spieluhr nicht mehr, weil sie sozusagen bloss „Kunst" ist, gänzlich losgelöst von dem natürlichen Mutterboden, in dem alle musikalische Kundgebung wurzeln muss, soll sie mehr als ein totes Kunststück, nämlich lebendiges Kunstwerk sein — ein Kunstpetrefakt, erstarrt, seelen- und leblos.

Den eigentlichen Unterschied der Wagnerschen Musikästhetik von dem ästhetischen Formalismus eines Hanslick finden wir also darin, dass dieser das Wesen der Musik in dem sucht, was sie mit allen anderen Künsten gemeinsam hat, nämlich dass sie uns geformten Stoff, stilisierte Tongebilde bietet, womit sie sich zunächst an unseren Verstand wendet, während Wagner umgekehrt das Wesen der Tonkunst nicht darin zu finden glaubt, dass sie „Kunst", sondern dass sie „Ton"kunst ist, dass sie im Gegensatz zu den bildenden Künsten und der bloss gelesenen Litteraturpoesie nicht einen toten, sondern einen lebendigen, beseelten Stoff gestaltet, nämlich den Ton, insofern er unmittelbares Mittel des menschlichen Stimmungsausdruckes ist. Wagner sucht die differentia specifica, den artbildenden Unterschied, welcher den eigentümlichen Charakter der Musik nach Ausdrucks- und Wirkungsweise ausmacht, erkennt also zum mindesten richtig das Problem, das die gegnerische Musikästhetik noch nicht einmal erblickt hatte.

Aber in einer noch tieferen Beziehung ist Wagners Zurückführung des Wesentlichen an der Wirkung der Musik auf eine unmittelbare Äusserung des Willens merkwürdig und bezeichnend. Denn vergleichen wir sie mit der Deutung, welche Schopenhauer der Welt im Ganzen gegeben hatte, so sehen wir, dass die Wagnersche Ästhetik nicht bloss von der Philosophie des grossen Frankfurters beeinflusst, sondern als eine dieser vollständig analoge und parallele Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst sich erweist. Dasjenige Organ, durch welches wir die Aussenseite der Dinge, die „Welt als Vorstellung" erfassen, ist der Intellekt im weitesten Sinne des Wortes. In gleicher Weise wendet sich die Musik mit ihrer formalen Aussenseite an Verstand und Vernunft, ihnen ein zu einheitlicher Mannigfaltigkeit geordnetes Tonspiel darbietend. In dieser phänomenalen Erscheinungsseite der Musik, wie sie als ein Objekt der „Welt als Vorstellung" sich zunächst der Erfahrung darbietet, nun das Wesen der Musik zu erblicken, diese Ansicht ist ganz analog jener universalen Weltanschauung, welche um es ganz scharf und schroff auszudrücken, die Welt nur soweit und insofern für wirklich hält, als sie erkennbar, der Vernunfterkenntnis zugänglich ist. Wie diese in Hegels Panlogismus gipfelnde Weltanschauung naturgemäss das Wesen alles Seienden, die aller Existenz zu Grunde liegende Essentia, im Allgemeinen, all den mannigfaltigen Formen und Individuen der Erscheinungswelt Gemeinsamen, in dem, was die Vernunft als Begriff aus der konkreten Fülle der realen Welt zu erfassen und zu konservieren imstande ist, suchen muss, so glaubte die formale Musikästhetik das Wesen der Tonkunst in dem gefunden zu haben, was diese mit allen anderen Künsten gemeinsam hat und was sie als formale Aussenseite dem Verstande als ihm einzig assimilierbaren Nahrungsstoff gerade so darbietet, wie jedes Objekt durch seine „Erscheinung" schon von vornherein den täuschenden Glauben erweckt, es könne der Vernunft gelingen, durch ihre Begriffsschemata sein lebendiges Wesen zu erschöpfen. Und gerade so wie Schopenhauer uns lehrte, das allem Seienden zu Grunde liegende „Ding an sich" ganz wo anders zu finden, als wo es seine Vorgänger fast ausschliesslich gesucht hatten, nämlich nicht im Allgemeinen, nicht in der Idee, überhaupt nicht draussen in der phänomenalen Vorstellungswelt, sondern in uns, in dem, was sich uns selbst ganz direkt ohne Vermittelung irgend einer auf Objekte (= Aussendinge) gerichteten Verstandeserkenntnis im Selbstinnesein unseres eigensten und innersten Wesens offenbart, im Willen, — geradeso sucht Wagner den Zugang zum Wesen der Musik zu gewinnen nicht von aussen, ausgehend sozusagen von der Musik „als Erscheinung", sondern von innen, indem er sagt: Das der Musik Eigentümliche besteht in dem bes…

deren Material, aus bezw. in dem sie ihre Gebilde formt, dem Ton. Das innerste Wesen des Tones, gleichsam sein „An-sich", können wir aber nur dann vollständig erkennen und begreifen, wenn wir uns daran erinnern, als was derjenige Ton, welcher als Naturlaut dem Munde des Menschen entströmt, dem unmittelbaren Gefühle seines Mitmenschen erscheint, nämlich als Ausdruck. Das Wesentliche am Ton, diejenige Eigenschaft, die ihn befähigt, die der Musik, und nur ihr, eigentümlichen Wirkungen in letzter Linie zu bedingen, ist sein Ausdrucksgehalt. In dreifacher Hinsicht also ist das Verfahren des Musikästhetikers Wagner dem des Philosophen Schopenhauer ähnlich und verwandt: erstlich indem er das Wesen einer Erscheinung nicht in dem sucht, was sie mit anderem gemeinsam hat, sondern in dem, worin sie sich von ihresgleichen unterscheidet, in ihrer specifischen Differenz, zweitens indem er seinen Weg zur Ergründung dieses Wesens nicht von aussen nimmt, sondern von innen, und endlich drittens indem er die Ergebnisse der einzigen Art unmittelbarer, unvermittelter Erkenntnis, deren wir fähig sind, nämlich die Aussage des sich selbst als wollendes und im Wollen sein ganzes Sein erschöpfendes Wesen fühlenden Willens, verwendet zur Deutung des Wesens der Objekte der realen Aussenwelt.

Wie nun aber das wichtigste Problem der Willensmetaphysik darin liegt, das Verhältnis der phänomenalen Welt als Vorstellung zum Ding an sich zu erklären und zu bestimmen, die Frage: Wie kommt der unvernünftige Wille zur Vernunft? — zu beantworten, so haben wir uns nun damit zu beschäftigen, wie Wagner die Entstehung einer Kunst aus jenem natürlichen Urstoffe des Tones sich erklärt, oder mit anderen Worten, wie er das natürliche Verhältnis der formalen Aussenseite der Tonkunst zu ihrem An-sich, dem Ausdruck ist, bestimmt. Mit ihrer formalen Aussenseite wendet sich die Musik an den Intellekt, sie ist das Logische, Vernünftige an ihr, das der „Idee" in den Systemen der deutschen idealistischen Philosophie Entsprechende; dagegen jenes andere Element, das vermöge der Ausdrucksnatur ihres Rohstoffes, des Tones, in ihr enthalten ist, entspricht dem Willen in der Schopenhauerschen Bedeutung als Terminus für das Ding an sich, es ist das Übervernünftige in ihr, das eigentlich Leben Verleihende und die eigentümliche Macht und Besonderheit ihrer Wirkungen Bedingende. Es ist aber die Frage nach dem Verhältnis zwischen Wille und Idee auf dem besonderen Gebiete der Tonkunst, welche Wagner zu beantworten hat, wenn er seine Aufgabe, das Wesen der Musik zu erklären, vollständig lösen will, und wir können schon von vornherein annehmen, dass seine Antwort ganz im Sinne der Schopenhauerschen Willensmetaphysik, die dem Willen den „Primat" zuerkennt, ausfallen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Richard Wagners „Ring des Nibelungen".

Geschichtlich und musikalisch analysiert von Max Chop.

II. Die Handlung.

Rheingold.

1. Scene. (Fortsetzung.)

Vor uns liegt der Rhein im Querdurchschnitt. Grünliche Dämmerung herrscht in dem Gewässer, schroffe Felsenriffe ragen vom Grunde empor. Um das mittelste kreist in anmutig-schwimmender Bewegung Woglinde, die eine der drei Rheintöchter, das auf dem mittleren Riffe ruhende Rheingold bewachend. Ihr neckisches Spiel lockt die Schwestern Wellgunde und Flosshilde herbei, mit munterem Gekreisch und schmeichelndem Sang jagen sie von Riff zu Riff in glitzernder Flut. Während des Spiels ist der Nibelung Alberich aus einem finsteren Schlufte der Tiefe entstiegen, wilde Sinnengier

erwacht beim Anblick der schlummernden Leiber. Die Rheintöchter, die bei Erscheinen des Zwerges sich ängstlich um das Gold sorgen, werden allmählich, Alberichs Leidenschaft erkennend, dreister: sie reizen ihn zur Jagd und lachen den Ungeschickten aus, wenn er am schlüpfrigen Riff abgleitet, sie lassen sich herab, schmeicheln ihm mit süssen Liebesgesängen, um sich seiner brünstigen Umarmung zu entziehn und den Tölpel zu verhöhnen, der ermattet von der wilden Jagd einhält und furchtbare Drohungen gegen die Schwestern ausstösst. – Da dringt ein lichter Schein durch die Fluten, das Rheingold beginnt zu strahlen, immer mehr mit seinem zauberisch schönen, güldenen Lichte das Wasser erhellend, und geblendet steht der Zwerg vor der grossartigen neuen Erscheinung, während die Rheintöchter jauchzend ihren Reigen um das gleissende Kleinod schlingen. Aus ihrem Munde erfährt der Nibelung, dass der, welcher aus dem Rheingolde sich einen Ring schüfe, masslose Macht erringen und der Welt Erbe gewinnen würde, aber nur wer der Minne Macht, der Liebe Lust entsagt, löst den Zauber, das Gold zum Reife zu zwingen. In atemloser Spannung hat Alberich dem jauchzenden Geplauder gelauscht: die wilde Brunst ist der Gier nach Gold und Macht gewichen. Kann er nicht der Minne Macht entsagen, da er sich als Besitzer des Ringes Liebe zu erzwingen vermag? In rasender Begierde erklimmt er das Riff, schauerlich tönt von seinen Lippen der Liebesfluch: mit furchtbarer Gewalt hat er dem Felsen das Gold entrissen und ist mit dem Raube in der Tiefe verschwunden. Unter lautem Aufschrei stürzen die Rheintöchter dem frechen Räuber nach. Undurchdringliche Finsternis ist hereingebrochen, Alberichs gellendes Hohngelächter ertönt aus der Tiefe.

2. Scene.

Allmählich gehen die schwarzen Fluten in Gewölk über, das sich langsam zerteilt. Wir befinden uns auf einsamer Bergeshöhe. Vor uns auf blumiger Au schlummert Wotan, Heervater, und Fricka, seine Gattin. Jenseits des Thales, in dessen Tiefe der Rhein fliesst, erblicken wir das stolze, von den Riesen erbaute neue Götterheim, die Burg Walhall mit blitzenden Zinnen auf einem Berggipfel. Wotan erwacht, Frickas Vorwürfe drängen ihm die Sorge um den für Walhall ausbedungenen Lohn auf. Versprach er doch den trotzigen Riesen Fasolt und Fafner Frickas holde Schwester Freia in dem Glauben, jene würden den Pakt nicht erfüllen können. Mit Freias Existenz ist aber auch die der Götter verknüpft, weiss doch die Liebliche allein in ihrem Garten jene goldenen Äpfel zu hüten, deren Genuss den Lichtalben ewige Jugend verleiht. – Bald erscheint denn auch Freia von den beiden Riesen verfolgt, die ihr Pfand einlösen wollen. Wotan will die Erfüllung des Vertrages verweigern: allein sein Speer schützt Verträge, er ist der unfreie Gott, der im Banne seiner eigenen Macht steht. Rechtzeitig erscheint daher noch Loge, der listige Beherrscher der züngelnden Flamme. Er berichtet von Alberich, der das gleissende Gold der Liebe vorzog und den furchtbaren Ring schmiedete, dessen Macht selbst die Götter in ihrem Besitze bedroht. Spannungsvoll lauschen Fasolt und Fafner den Berichten Loges: ihr Hass gegen Alberich und das Nibelungengeschlecht erwacht von Neuem: sie erbieten sich, von Freia zu lassen, wenn sie dafür den Nibelungenhort erhalten. Als Wotan auf dieses Verlangen nicht eingehen will, ergreift Fasolt Freia und schleppt sie, Heervater Bedenkzeit gewährend, mit sich als Pfand hinweg. Wie sich die Göttin der Jugend entfernt hat, fällt fahler Nebel, die Lichtalben erhalten ein zunehmend bleiches, alterndes Aussehen. Zu seinem Entsetzen gewahrt Wotan, dass er Freia auslösen muss, will er der Götter Sippe und sich selbst dem sichern Verderben entreissen. Er entschliesst sich also zur Fahrt nach Nibelheim an Loges Seite, um Alberich dort mit Gewalt oder List das Gold zu rauben. Beide verschwinden in der Schwefelkluft. Die dunklen Dämpfe verwandeln sich in das Felsgestein der tiefen Kluft, an den Schmieden vorbei gelangen sie hinab ins Innere der Erde nach Nibelheim, Alberichs Herrschergebiet.

3. Scene.

Hier hat Alberich aus dem Golde den Reif geschmiedet, sein Bruder Mime die Tarnkappe, die jede Verwandlung gestattet. Furchtbar schwingt der Nibelung im Überbewusstsein seiner neuen Macht die Geissel über dem Nibelungenheere, das seinem Herrscherrufe sich beugt und zitternd verschwindet, während Mime, von den Geisse

hieben des unsichtbaren Bruders getroffen, stöhnend am Boden sich windet. So finden Wotan und Loge den Wimmernden, als sie aus einer kaminartigen Felsenkluft heraustreten, sie erfahren von ihm, wie Alberich zu seiner Macht gelangte. Bald kehrt der Gefürchtete zurück, mit geschwungener Geissel eine Schar Nibelungen vor sich hertreibend, die mit dem in der Tiefe gefundenen Horte beladen sind. Und es gelingt der List Loges, Alberich zu übertölpeln. Den Zweifel an der Zauberkraft der Tarnkappe beantwortet der sich brüstende und die Götter verhöhnende Nibelung damit, dass er sich erst in einen furchtbaren Wurm, sodann in eine Kröte verwandelt. Auf Loges Rat hin setzt Wotan den Fuss auf das Tier, während Loge ihm den Tarnhelm entreisst. Statt der Kröte liegt der düpierte Alberich am Boden, dem Loge mit einem Bastseil die Arme knebelt. Mit dem Gefangenen beladen, steigen sie die Felskluft hinan durch all die geheimnisvollen Tiefen der Erde, bis sie im Kreise der Lichtalben wieder auftauchen.

4. Scene.

Hier verlangt Wotan zunächst vom Nibelung das angehäufte Gold des Horts. Alberich fügt sich, scheinbar widerstrebend und in der Meinung, Heervater sei die Kraft des Ringes unbekannt. Bleibt ihm der Reif, so gewinnt er mit ihm leicht das hingegebene Gold zurück. Auf seinen Ruf hin häufen die herbeieilenden Nibelungen den Hort auf, Loge wirft den Tarnhelm auf das kostbare Geschmeide. Da weist Wotan auf den blitzenden Reif an der Rechten Alberichs, auch dieser gehöre zur Beute. Entsetzt sträubt sich derNibelung gegen diese Forderung, bis Heervater zornig auf den Geknebelten zuschreitet und ihm mit Gewalt das Kleinod vom Finger reisst. Erst jetzt giebt man den Geplünderten frei. Mit einem furchtbaren Fluche auf Ring und Hort verschwindet er in der Schwefelkluft. Da nahen auch schon Fasolt und Fafner mit Freia, den ausbedungenen Lohn zu fordern. Wotan weist ihnen den Hort als Tausch für die verpfändete Göttin. Man beginnt zu schichten, denn ausgemacht ist, dass das gleissende Gold Freias liebliche Gestalt völlig verdecken soll. Doch die gierigen Riesen entdecken noch leere Stellen, sie verlangen zuerst Draufgabe des Tarnhelms, sodann auch Hingabe des Ringes. Der letzten Forderung wiedersetzt sich Wotan aufs Lebhafteste, trotzdem alle Götter ihm raten, sich des fluchbeladenen Goldes zu entäussern. Schon wollen die Riesen den Hort im Stich lassen und Freia davonführen, als aus einer Steinkluft bläuliches Licht aufflammt und die Stimme Erdas, der Urweisen, Wotan ermahnt, des Ringes Fluch zu fliehen. Kurz entschlossen befreit er durch Draufgabe des Goldreifs die zitternde Freia, die gerettet zu den Göttern zurückkehrt. — Alberichs Fluch erfüllt sich bald an den Besitzern des Goldes. Bei der Verteilung des Gewinnes geraten die beiden Riesen miteinander um den Ring in Streit, in dessen Verlauf Fafner den Fasolt durch einen furchtbaren Schlag tot zu Boden streckt. — Donner sammelt nun das schwüle Gedünst, das rings am Horizonte lagert, zum Gewitter. Furchtbar dröhnt seines Hammers Schlag, sein Ruf „Heda! Hedo! Zu mir, du Gedüft!" aus dem immer finsterer sich um den Gott ballenden Gewölk. Wie sich dieses dann verzieht, spannt sich ein schimmernder Regenbogen über das Rheinthal zur Burg Walhall hinüber. Wotan, in dessen Herz der Wälsungen-Gedanke auftauchte, schreitet an der Spitze der Lichtalben auf dem flimmernden Bogen hinüber zur prangenden Burg, während aus der Tiefe des Thales die Klagen der Rheintöchter um das entrissene Gold wehmütig herauftönen. — —

(Fortsetzung folgt.)

Carl Wolfram.

Biographische Skizze von Caesar Hochstetter

(Schluss.)

Also ein Wunderkind? Ein Wunderkind, dem jedoch in kluger Weise über ein Decennium hinaus die Pegasus-Schwingen beschnitten wurden. Carl Wolfram musste das Gymnasium absolvieren und erhielt erst nach dem Maturitäts-Zeugnis die Erlaubnis, sich mit der Tonkunst eingehender zu beschäftigen. Freilich hatte er sich während der Schulzeit auch mit Klavierspiel beschäftigt und seine Umgebung mit seinem ungeheuer raschen Auffassungsvermögen, das er besonders in musikalischen Dingen an den Tag legte, frappiert. Höchst originell ist eine That des talentierten Knaben, die so oft und gerne von seinem damaligen Klavierlehrer Emil Grupe mit Vergnügen erzählt ward. Nicht ohne Stolz begann der würdige Lehrer: „Mein Lieblingsschüler Wolfram musste wegen Krankheit 14 Tage das Bett hüten. Zu seinem und meinem Leidwesen musste er während dieser Zeit seine Klavierstunde versäumen. Der Junge, der einfach ohne Musik nicht existieren konnte, liess sich einige Bände Noten neben das Bett legen und studierte daselbst seine Noten besser wie viele andere am Klavier. Ohne eine Taste am Klavier anzuschlagen, lernte er ein Stück von Schumann und eines von Mendelssohn auswendig, sodass er, als er das Bett verliess, beide Piecen fehlerlos auf dem Flügel aus dem Gedächtnis spielen konnte.“ 19 Jahre alt, begann Wolfram seine Studien in Leipzig. Er sollte sich zuerst einem akademischen Studium widmen und Musik als Nebenstudium betreiben. Richtig erkennend, dass er ein Musen-Erkorener sei, vertauschte er bald das Hauptstudium mit der Musik und studierte bei den Professoren Jadassohn, Reinecke und Oskar Paul Kontrapunkt, Klavierspiel und Musikgeschichte. Jener Spruch, der in goldenen Lettern über dem Leipziger Gewandhausportal prangt,

„Res severa verum gaudium“,

wurde von den eben genannten vorzüglichen Lehrern des berühmten Kunstinstitutes auch dem jungen Wolfram eingeimpft und mit heiliger Überzeugung für alles Gute und Schöne, mit Lust und Liebe zu seinem göttlichen Berufe verliess er nach 3jährigem erfolgreichen Studium die Stadt, die ihre Leute bildet und hauptsächlich für der Bruder Studio neben den Mühen der Arbeit ein Klein-Paris ist.

Es beginnen die Wanderjahre.

Mit einer Empfehlung in der Tasche hält der schüchterne und bescheidene cand. art. mus. in Weimar und klopft bei Franz Liszt an. Der Altmeister mit dem ewig jungen Herzen, der dem wahren Kunstjünger stets ein väterlicher Freund war, und der Generalintendant von Loën interessierten sich sehr warm für Carl Wolfram, standen ihm mit Rat und That zur Seite, ihm eine glänzende Zukunft voraussagend.

Wolfram, für den Kapellmeisterberuf prädestiniert, teilte zunächst das Los seiner Kollegen Arthur Friedheim und Mascagni, indem er zuerst an kleineren Bühnen thätig war, Wanderjahre, die mit einem erfolgreichen Wirken als Chordirigent in Basel ihren Abschluss finden. — Der eifrige und zielbewusste Intendant Prasch verpflichtete Carl Wolfram als zweiten Kapellmeister für das städtische Theater in Strassburg i. E., nach kurzer Zeit avancierte der geschickte Dirigent zum ersten Kapellmeister.

Bedeutend gestaltete sich Wolframs Thätigkeit unter den Auspicien des kunstverständigen Herrn Prasch. Während des 6jährigen Aufenthaltes in Strassburg brachte Wolfram, mit feinstem Verständnis und grösster Sorgfalt vorbereitet, Opern von Gluck und Mozart, italienische und französische grosse Opern und Spielopern, „Hänsel und Gretel“, „Die verkaufte Braut“ Smetanas, „Der Widerspänstigen Zähmung“ und eine aussergewöhnlich reizvolle und von der ganzen musikalischen Welt mit grösstem Interesse aufgenommene Novität: Gunlöd, die herrliche Oper, die uns der zu Lebzeiten verkannte Cornelius hinterliess, allerdings nur skizziert, aber von Lassen in kongenialer Weise vollendet und besonders reizvoll instrumentiert. Ungeheurer Erfolg lohnte des

Kapellmeisters künstlerische That. Eine andere Novität, die uns Gelegenheit giebt, von dem trefflichen Pianisten Wolfram zu sprechen, „l'enfant prodigue“, lernten die Strassburger kennen, dank der kunstsinnigen Vermittelung ihres Kapellmeisters. — Auch als Klavierspieler steht Carl Wolfram jeder Einseitigkeit fern. Sein Repertoire umfasst Bach, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt und Brahms. Und mit welcher virtuosen Technik, mit welchem edlen vollen Tone und elastischem Anschlag interpretiert er diese Meister! Als echt musikalische Natur stellt Wolfram nicht den Virtuosen, sondern den Musiker in den Vordergrund, was er in zahlreichen Kammermusiken bewies. In die zweite Hälfte seines Strassburger Aufenthaltes fällt seine Verheiratung mit der Tochter einer der ersten Familien der Stadt, der ebenso liebenswürdigen, als kunstsinnigen Baronesse von Mengershausen.

Als Wolfram im vorigen Jahre Strassburg verliess, um einem Rufe als Kapellmeister nach Weimar zu folgen, hinterliess er seinen Freunden in den Reichslanden ein schönes Andenken. — Wir lernen Wolfram jetzt als Tonsetzer, Historiker und Schriftsteller kennen. — Zwölf „lothringische Volkslieder“ (Metz, Julius Feuchtinger) hat Wolfram gesammelt, für vierstimmigen Männerchor frei bearbeitet und damit eine interessante Bereicherung der sonst nicht übermässig erweiterungsbedürftigen Männergesangslitteratur geleistet. Es ergiebt sich aus diesen Liedern, die von Wolfram trefflich harmonisiert und im Charakter der Dichtungen ergänzt sind, dass das echte, alte deutsche Volkslied, das von dem 15. Jahrhundert ab entstand, in dem deutschen Sprachgebiete Lothringens trotz der 200jährigen Fremdherrschaft sich in voller Reinheit erhalten hat. „Mit diesem hochinteressanten, dem kaiserlichen Statthalter Fürsten Hohenlohe gewidmeten Bande, hat sich Wolfram vor seinem Weggange von Strassburg ein unverlöschliches Andenken in den Reichslanden gesetzt.“ Das sind die Worte, mit welchen sich die Strassburger Bürger Zeitung von dem nach Weimar berufenen Hofkapellmeister verabschiedet.

In Weimar hatte der neue Kapellmeister, neben Stavenhagen, bald die Sympathien aller Musiker von Fach, sowie die des Publikums. Um so mehr machte denn jene famose Kabale, die man gegen Wolfram in Scene setzte, Aufsehen: man erneuerte den nach Jahresfrist abgelaufenen Engagements-Kontrakt nicht, weil eine in den betreffenden Theaterkreisen in Ansehen stehende Sängerin ihre Wiederverpflichtung vom Engagement ihres Bräutigams (eines noch unbekannten Kapellmeisters) abhängig machte. Diese Zustände, welche genügende und verdiente Aburteilung competentester Federn fanden, würdigen wir an dieser Stelle keiner Kritik. Da uns aber der ehrenvolle Auftrag geworden ist, über Herrn Wolframs Thun und Können zu berichten, wollten wir uns, keinen Augenblick an der künstlerischen Befähigung oder dem chevaleresken Benehmen des in Rede stehenden überaus liebenswürdigen Künstlers zweifelnd, vergewissern, ob nicht etwa doch auf Seiten des Herrn Wolfram irgend ein Fehler vorläge. Es ist kein Grund vorhanden, die Antwort, die wir auf eine diesbezügliche Anfrage von einem Mitgliede des Orchester-Vorstandes zu Weimar erhielten, der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Dieselbe lautet:

„Was ich Ihnen über Herrn Kapellmeister Wolfram offen und ehrlich sagen kann, ist, dass sich derselbe nach einer Wirksamkeit von noch nicht einem Jahre der vollen Sympathie und Hochachtung der Grossherzoglichen Hofkapelle sowohl als Künstler wie als Mensch erfreuen kann. Herr Wolfram hat sich beim Einstudieren neuerer und älterer Werke als sicherer und umsichtiger Leiter stets bewährt, das gemeinschaftliche Wirken unter seiner Direktion ist nie durch einen Misston getrübt worden. Die grossherzogliche Hofkapelle bedauert das Scheiden dieses Künstlers auf das tiefste.“

Nur wer das so oft getrübte Verhältnis zwischen den Orchestermitgliedern und dem Dirigenten kennt, wird den Wert dieses Zeugnisses zu schätzen wissen. Wir klassifizieren es über eine Ordensauszeichnung ersten Ranges. Ein Orden, nicht vom Fürsten, aber vom Volk verliehen.

Es scheint, dass man in Weimar die Herrn Wolfram zugefügte Unbill wieder gut hat machen wollen, indem man ihn nach Berlin beurlaubte, woselbst sein Direktionstalent enthusiastischen Beifall findet. Im Herbst ruft ihn sein bis zum Jahre 1909 laufender Kontrakt noch für einige Zeit nach Weimar zurück. Langsam und bedächtig, sicher und

zuversichtlich hat Carl Wolfram seinen Gradus ad Parnassum vollzogen. Möge er sich nie vor den Dornen seines göttlichen Berufes fürchten und seinen idealen Grundsätzen stets treu bleiben.

Dann wird ihm für sein Wirken der immer-grünende Lorbeer Begleiter sein und seine Arbeit auch fernerhin und allezeit der Kunst zum Segen und Heil gereichen!

Die hervorragendsten Erscheinungen der Wagner-Litteratur des letzten Jahres.

(Fortsetzung.)

III. Heinrich T. Finck. Wagner und seine Werke. 2 Bände. Die Geschichte seines Lebens. Mit kritischen Erläuterungen. Deutsch von Georg von Skal. Verlag der Schlesischen Buchdruckerei von S. Schottlaender in Breslau. 1896.

Der Verfasser des Werkes ist ein Deutsch-Amerikaner. Darin ist wohl auch der Grund dafür zu suchen, dass seine Arbeit, die von Amerikanern und Engländern hoch gepriesen wird (die „Times“ nennt das Buch „perhaps the most exhaustive and appreciative account of the great composer that has appeared in the English language“), in deutschen Fachkreisen keine so rückhaltlose Anerkennung gefunden hat. Wenn Finck in der Vorrede zu seinem Buche behauptet, dass bisher noch keine ausführliche und vollständige Biographie Wagners in deutscher Sprache erschienen sei, dabei in etwas wegwerfender Weise der Verdienste eines Tappert, Pohl, Nohl und vor allen Dingen eines Muncker und Glasenapp um die Lebensberichterstattung des Bayreuther Meisters gedenkt und sich dann als den allein seligmachenden Messias ausspielt, der da hätte kommen müssen, um eine vollwertige und erschöpfende Wagnerbiographie zu schreiben, so ist das als ein gut Teil Anmassung und Selbstüberhebung anzusehen. Der litterarische Wert des Finckschen Buches ist kein so übermässig grosser. Das reichlich vorhandene Material ist von der Hand des geschickten Kompilators übersichtlich geordnet und bietet so ein bequemes und praktisches Hilfsbuch und Nachschlagemittel für den Wissensdurstigen und Wagnerverehrer, ein wissenschaftlicher Wert ist dem Werk hingegen kaum beizumessen. In den Kreisen des theaterbesuchenden Publikums wird das Buch, welches in seinen beiden geschmackvoll ausgestatteten Bändchen ein handliches, leicht mit sich zu führendes Format aufweist, sich bald viele Freunde erwerben, da es alles Wissenswerte an Daten, statistischem Material, Erläuterungen, Kommentaren usw. enthält. Zu den bevorstehenden Festspielen wird das Werk manchem eine willkommene Gabe sein.

IV. Albert Lavignac. „Le Voyage Artistique à Bayreuth“. Librairie Ch. Delagrave, Paris 1897.

Das Werk, um welches Herr Albert Lavignac, der in Paris die angesehene Stellung eines Professors der Musik und Harmonielehre am Konservatorium bekleidet, die französische Litteratur bereichert hat, ist ein praktisches Handbuch grösseren Stils für Bayreuthbesucher, durch die Reichhaltigkeit seiner Materie und des weit ausholenden Inhalts schon mehr eine kleine Wagner-Encyklopädie zu nennen. Der Verfasser beginnt mit einem „Comment on va à Bayreuth“, worin er Aufschluss und Winke über die Reiserouten nach der fränkischen Festspielstadt erteilt; hieran schliesst sich eine Beschreibung der Stadt Bayreuth und ihrer Sehenswürdigkeiten (La vie à Bayreuth). Eine kurzgefasste Biographie des Meisters und ein Abriss der Entstehungsgeschichte des Richard-Wagner-Theaters leiten über zu der „Analyse des Poemes“, in welchem Abschnitt der Autor eine minutiöse Inhaltsangabe und Erläuterung der einzelnen Tondramen Wagners giebt. Besonders interessant sind hier die einzelnen tabellarischen Übersichten der Scenenfolge in den verschiedenen Werken und der darin beschäftigten Personen. Die eingehende musi-

kalische Analyse verdient nicht mindere Anerkennung ob ihrer Gründlichkeit und peinlich-genauen Registrierung aller wissenwerten irgendwie bedeutsamen musikalischen Themen und Motive. Besondere Sorgfalt hat der Verfasser auf die „Nibelungen“ und den „Parsifal“ verwendet. Diese Abschnitte, aus dem Ganzen herausgenommen, würden schon an sich ausgezeichnete Leitfäden durch die oft so verworrenen musikalischen Pfade der Wagnerschen Tonschöpfungen abgeben. An diese „Analyse musicale“ schliessen sich biographische Skizzen der Leiter und Dirigenten der Festspiele, ausführliche Verzeichnisse der bisher in Bayreuth stattgehabten Aufführungen und eine vollständige Liste des dabei mitwirkenden Künstlerpersonals seit dem Jahre 1876, sowie alles sonstige Wissenswerte über die Proben, Aufführungen, Personalverhältnisse usw. Den Beschluss des dickleibigen fast 600 Druckseiten füllenden Bandes macht eine komplete Namensaufzählung aller Franzosen, die in den 20 Jahren seit Beginn der Festspiele Bayreuth besucht haben, eine mit unsäglicher Mühe und wahrem Bienenfleiss zusammengestellte Liste, die uns einerseits mit Verwunderung für die Ausdauer und Gründlichkeit erfüllt, mit welcher der Verfasser bei Abfassung seines Buches zu Werke gegangen ist, uns aber auch andrerseits einen überaus interessanten Einblick gestatten in den rapid wachsenden Zufluss von Ausländern nach Bayreuth, unter denen naturgemäss die Franzosen eins der stärksten Kontingente liefern mussten. Während z. B. die Übersicht von 1876 nur etwas über 60 Namen französischer Besucher — darunter allerdings Namen, wie Catulle Mendès, Saint Saëns, Gaillard, Schuré u. a. m. nennt, weisen die Festspiele des Jahres 1892 bereits an die 600, die des Jahres 1896 (Nibelungentrilogie) hingegen sogar schon gegen 750 französische Besucher auf.

Mit einem kleinen Katalog sämtlicher über Wagner und seine Werke in Frankreich veröffentlichter Publikationen schliesst das Lavignacsche Handbuch, dessen geschmackvolle Ausstattung — an zahlreichen Abbildungen im Text fehlt es nicht — ihm sicher viele Freunde besonders unter den französischen Besuchern der Festspielstadt machen würde, wenn es nicht durch sein unhandliches Format seinem eigentlichen Zweck, nämlich in der Tasche mit herumgeführt zu werden, schnurstracks widerspräche. Als Kuriosum sei hier noch erwähnt, dass man auf der Abbildung von Wagners Grab (pag. 75) einen mächtigen Kranz mit Schärpe liegen sieht, von deren Inschrift nur die Worte „Kaiser Ludwig von Bayern“ deutlich zu lesen sind. Dem Illustrator des Buches hat seine Unkenntnis der deutschen Geschichte hier einen bösen Streich gespielt. Kaiser Ludwig der Bayer (1313–1347) hat doch gewiss mit dem Bayreuther Meister nicht das Mindeste zu thun gehabt, während die Inschrift des Kranzes, den Wagners hoher Gönner, König Ludwig II von Bayern, dem verblichenen Freunde aufs Grab legen liess, lautete: „Dem Meister Richard Wagner, von seinem Verehrer und Könige, Ludwig“.

(Fortsetzung folgt.)

Litterarischer Teil.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

IV.

Josefine von Artner.

Aus dem Wiener Konservatorium, speciell aus der Klasse des Professors Ress ist Josefine v. Artner hervorgegangen, die am Jahre 1869 als Tochter des k. k. Obersten von Artner geboren wurde. Ihr erstes Engagement fand die junge Künstlerin nach Vollendung ihrer Studien am Leipziger Stadttheater, wo sie drei Jahre lang thätig war und beim Publikum sich grosser Sympathien erfreute. 1889 wurde die Sängerin nach

einem einmaligen Gastspiele als Regimentstochter auf drei Jahre an die Wiener Hofoper engagiert, im Jahre 1893 trat sie in den Verband des Hofrat Pollinischen Theaters ein, wo sie als erste Soubrette und jugendlich dramatische Sängerin thätig ist. Auch als Konzertsängerin hat Frl. v. Artner bereits namhafte Erfolge errungen, so sang sie unter Hans Richters Leitung die Sopranpartie in der IX. Symphonie von Beethoven in Wien, und auch in Berlin hat sie sich unter Joachims Leitung in der Philharmonie grossen Beifall erworben. Im September vorigen Jahres gastierte die Künstlerin mit grossem Erfolg als „Ännchen“ am Wiener Hofoperntheater. Wie im Vorjahre singt Frl. von Artner wiederum die erste Rheintochter, sowie die Helmwige im Walkürenensemble.

Josefine von Artner.
(Photographie von W. Hoffert, Hofphotograph, Hamburg. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

Fritz Friedrichs.

In Friedrichs, der in diesem Jahre wie schon 1896 den Alberich verkörpert, tritt den Stammgästen Bayreuths und allen denen, die in den Jahren 1888/89 die unvergesslich herrlichen Aufführungen der „Meistersinger von Nürnberg“ im Festspielhause miterlebten, kein homo novus entgegen; zugleich mit der unauslöschlichen Erinnerung an jene vollendeten Aufführungen der deutschesten komischen Oper lebt in allen das Gedenken an Fritz Friedrichs, den genialen „Beckmesser“ jener Meistersinger-Abende, und freudig begrüssen sie alle das Wiedererscheinen dieses Künstlers an der Stätte, die damals Zeuge seiner grössten Triumphe wurde. — Fritz Friedrichs, dessen eigentlicher Name Friedrich Christofer ist, wurde am 13. Januar 1849 als Sohn eines Eisenbahnarbeiters in Braunschweig geboren, besuchte dort die untere Volksschule und trat als 14jähriger Knabe bei einem Tischlermeister in die Lehre. Doch die Bretter der Werkstatt konnten ihn nicht lange befriedigen, ihn lockten die „Bretter, welche die Welt bedeuten“. Ein mehr

würdiges Zusammentreffen mit dem grossen Schauspieler Wilhelm Kläger, dem Friedrichs sein Wünschen und Wollen entdeckte, war entscheidend für seine Zukunft. am 6. November ging der 20 jährige Jüngling zur Bühne. In seiner Vaterstadt trat Friedrichs zuerst auf, dann nahm er Engagement am Kgl. Theater in Potsdam an, an dem er zuerst in kleineren Chargen-Rollen wirkte, bis er allmählich die grossen Charakterrollen mit Erfolg seinem Repertoire einverleibte. Die Lehr- und Wanderjahre brachten Friedrichs an die Stadttheater in Stettin, Elbing, St. Gallen, Düsseldorf und Nürnberg, in welch letzterer Stadt er, angeregt durch seinen leider so früh verstorbenen Freund, den Regisseur des Nürnberger Stadttheaters, Hans Förster — den Sohn des bekannten Wiener Hofburgdirektors

Fritz Friedrichs
(Photographie von A. Zinne, Bremen. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

August Förster — auf den rechten Trichter kam: im Jahre 1884 vertauschte Friedrichs das Schauspiel mit der Oper. In Bremen fand er für seine neue Kunstbethätigung freies Feld, und bald zeigte sich's da, dass weder die Kunst noch der Künstler Friedrichs Übergang vom Worte zum Ton zu bereuen hatten. Die Buffo-Figuren Friedrichs in erster Linie sind typisch geworden, vor allem natürlich sein „Beckmesser", der den Massstab abgiebt, mit dem seit 1888 die Beckmesser gemessen werden. Bezeichnend für das umfassende Talent Friedrichs ist sein grosses Repertoire auf allen Gebieten der dramatischen und musikalisch-dramatischen Kunst — eine Vielseitigkeit, die um so erstaunlicher ist, als der Künstler in jeder Beziehung self-made-man ist und nur eine Schule durch-

gemacht hat — die Schule des Lebens. Kein Gymnasium oder Konservatorium konnte der so brennend nach Wissen dürstende Künstler besuchen, kein hilfsbereiter, kein geldgesegneter Mäcen stand ihm zur Seite. Allein und durch eigene Kraft musste er den Sieg erringen und glänzend hat er ihn errungen.

Hans Breuer.

Der „Mime“ der diesjährigen Festspiele, geboren 1869 zu Köln a/Rh. als Sohn des Dombildhauers Peter Breuer, widmete sich nach dem Besuche der Elementarschule dem Kaufmannsstande, doch konnte er dem Gewerbe Merkurs keinen Geschmack abgewinnen. Er verliess seine Stellung und wurde Lehrling bei einem Rechtsanwalte, um sich zum

Hans Breuer
(Photographie von Hans Brand, Hofphotograph, Bayreuth. Autotypie von Rudolf Loës, Leipzig.)

Notariatssekretär auszubilden. Hier verblieb er mehrere Jahre, lauschte der sancta justitia manchen Tric fürs Leben ab und wäre gewiss mit der Zeit ein geriebener — sit venia verbo — Winkeladvokat geworden, wenn nicht Polyhymnia ihrer blinden Stiefschwester den Rang abgelaufen hätte. Breuer hatte seine Stimme entdeckt, und da ihm von allen Seiten geraten wurde, sich ganz der edlen Sangeskunst zu widmen, so bezog er das Konservatorium seiner Vaterstadt. Erst glaubte man, in ihm einen Bariton vor sich zu haben, doch von Tag zu Tag nahm sein Organ immer mehr tenorale Färbung an. Nach halbjährigem Besuche der Kölner Musikschule folgte Breuer dem Rufe Julius Knieses nach Bayreuth. Dieser vorzügliche Gesangspädagog erkannte den wahren Stimmcharakter des Sängers sofort und bildete ihn zu einem echten Tenor heran. In den 4 Jahren studierte der junge Künstler unter Knieses fürsorglicher Leitung nicht allein sämtliche Wagnerpartien seines Faches, sondern auch Weber und Mozart mit Eifer und

Fleiss. Schon 1894 wirkte er bei den Festspielen (Lohengrin und Parsifal) in kleineren Rollen mit. Sein Mime bei den vorjährigen Festspielen hat bekanntlich sensationelles Aufsehen erregt, auch diesmal begegnen wir dem Künstler in derselben Partie

Marion Weed.

„Ein süsser Klang und Fülle“, das sind die Eigenschaften, welche amerikanische Berichte übereinstimmend an der Stimme von Marion Weed zu loben fanden, und eine solche Stimme braucht gewiss diejenige Sängerin, der die Verkörperung der Göttin der Jugend und Anmut, der Freia, anvertraut worden ist. Marion Weed ist in Rochester in

Marion Weed.
(Photographie von V. Scheurig, Berlin. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

den Vereinigten Staaten geboren und sang schon frühzeitig in der hervorragendsten Kirche ihrer Vaterstadt. Nach eifrigen technischen Studien ging sie daran, sich unter der Aufsicht von Di Grandi ein umfangreiches Repertoire als Liedersängerin anzueignen, und begleitete dann den New Yorker Philharmonischen Klub auf seinen ausgedehnten Reisen, während deren sie in fast allen grossen Städten Amerikas sang, überall von Publikum und Presse enthusiastisch aufgenommen. Vor vier Jahren kam Marion Weed nach Deutschland, wo sie den Unterricht der Frau Lilli Lehmann genoss. Frau Wagner hat sie auch in diesem Jahre wieder berufen, die liebliche Göttin Freia zu verkörpern.

Ernst Wachter.

Eines der jüngsten deutschen Opernmitglieder, auf dessen Entwickelung in eingeweihten Kreisen die grössten Hoffnungen gesetzt werden, der dem Dresdener Hoftheater, an welches er von der Schule weg engagiert wurde, die Zeiten Emil Fischers wiedergeben soll, ist Ernst Wachter, der Besitzer eines Basses von einer Wucht und einem Umfange nach der Tiefe zu, wie man sie bei solcher Jugend äusserst selten antrifft. Ernst Wachter, dem der Musen Gnade ein so wertvolles Patengeschenk in die Wiege gelegt hat, ist ein Frühlingskind, er ist am 19. Mai 1872 zu Mülhausen im Elsass

Ernst Wachter
(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph, Dresden. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

geboren. Nach dem Besuche der Schule bildete der junge Mann sich zunächst als Volontär in Leipzig, wohin die Familie unterdessen verzogen war, für den kaufmännischen Beruf aus, und wenn auch in Wachter, den das weitverzweigte musikalische Leben der „Gewandhausstadt" immer mehr der Musik in die Arme trieb, eine tiefe Neigung zum Theater schlummerte, wäre doch sein Talent der Kunst vielleicht verloren gegangen, wenn nicht mit dem Tode des Chefs der Firma das Geschäft aufgelöst und Wachter ohnehin vor eine neue Lebensthätigkeit gestellt worden wäre. Nunmehr gewann natürlich in Wachter die Liebe zur Kunst leicht die Oberhand, und für den strebsamen Jünger kam es jetzt zunächst darauf an, sein Stimmmaterial von einem guten Lehrer schulen zu

lassen. Seine Wahl fiel auf den Kammersänger Albert Goldberg in Leipzig, der nebenbei bekanntlich auch Opernoberregisseur des Leipziger Stadttheaters ist. Nach einjährigem Studium bei Goldberg sang Wachter, der demnach eine seltene Naturanlage zum Singen haben muss, in Dresden Probe und wurde sofort auf 5 Jahre engagiert. Sein Debut absolvierte Wachter als Ferrando im „Troubadour“, diesem liess er den Eremiten folgen und als dritte Rolle sang er den Sarastro, mit dem er einen Sieg auf allen Linien sich erkämpfte. Seine vorjährigen Leistungen als Fasolt und Hunding hinterliessen einen tiefen Eindruck. Diesmal wird Herr Wachter auch noch den Gurnemanz singen.

Drei Parnass-Kraxler.

Von Karl Michaëlis.

(Schluss.)

Eine andere Spielart der Parnass-Kraxelei tritt uns in den „Ausgewählten Gedichten von Adolf Brieger (Baumert & Ronge, Grossenhain) entgegen. Gersdorff war ein saftloser, weichlicher Tändler, den man überhaupt nicht ernst nehmen konnte. Brieger dagegen ist ein durchgebildeter Geist von ernster Lebensanschauung, aber er ist darum noch lange kein Dichter. Zum Dichter fehlt ihm zunächst die Sprache; sie ist zäh und spröde bei ihm; wo er sich daher nicht mit billigen, alltäglichen Ausdrücken wie „Huldgestalt“, „Wonnewärme“ behelfen kann, bildet er geschmacklose Wortverrenkungen wie „Thalgebreite“, „Gramgeschwele“, „Laubes Lispelbogen“, und einmal leistet er sich sogar die fürchterliche Strophe.

„Mein Lieb geht seinen Abendgang,
Es geht den beglänzten Strand entlang,
Von rotern (?) Lichtern umflogen.
Der Stubnitz Felsen blauend stehn
Und sonnenabschiedschauernd (!!), gehn
Der See schaumsprühende Wogen.“

Die unbegründete Steigerungsform „röter“ hat es überhaupt unserem wackeren Dichterling angethan.

Um Briegers ganze dichterische Unfähigkeit zu zeigen, brauche ich nur das nachstehende Gedicht vollständig herzusetzen.

Im herbstlichen Waldthal.

I.

Üpp'ge Farnkrautwedel nicken
Nieder zu der Erdschlucht Steinen,
Wo, verborgen meinen Blicken,
Bergeswasser niederweinen.

Sonst ist's weithin still im Grunde;
Nicht ein Lüftchen rührt die Schwingen,
Nur vom Bergwald bringt ein Singen
Von des Windes Leben Kunde.

Und ein Vöglein, fern und leise, (?)
Lässt im Tann sein Lied erschallen.
Kenne diese Herbstesweise,
Und sie mag mir wohlgefallen.

Leben ist ein Sichergiessen, (!!),
Ist ein Weben, ist ein Klingen,
Sanft in Schlaf hinüberfliessen,
Selig, wem es mag gelingen!

Na, noch ein Dutzend solcher Strophen, dann gelingt's einem sicher. Ob es aber ein ruhiger Schlummer wird nach so hagebüchenen Genüssen?

Dann folgt der zweite Streich.

II.

Sieh, nun weitet sich der Grund,
Weitet sich zur Thalesmulde,
Bächlein thut mit Rauschen kund,
Dass es nimmer sich gedulde.

Zu dem Bett, das es entlang
Flutet mit melod'schem Tosen,
Senkt sich sanft der Rasenhang,
Voll von bleichen Herbstzeitlosen.

Draussen wenn die Welt uns weit	Träume lockt der Geist des Orts,
Sich mit rötern (wiedermal! Lichte füllen!	Nun ihn Abend hält umsponnen.
Hier am Waldeseinsamkeit	Seele darf in ihrem Horts
Dämmern lichte Schattenhallen. (Alle Hagel!)	Sel'gem Anschau'n süß sich sonnen.

Es ist mir nicht ganz gelungen, in diese dunkle Mystik einzudringen. Ich sehe in solcher geheimnisvollen Wortschreiberei nur völligen Mangel an poetischem Geschmack und eine bedauernswürdige Hilflosigkeit in der Gestaltung lyrischer Stoffe. In Prosa gesagt, klänge das alles vielleicht gar nicht übel, aber gute Verse wollen eben gemacht sein. Hier ist nichts als Unnatur.

Am geniessbarsten sind auch bei diesem Versdilettanten die Gelegenheitsgedichte wie „Venus und Psyche", „Dem Andenken Hermanns van den Bergh".

Das Schlimmste aber bringt die Abteilung „Balladen", von der schulmeisterhaften „Zehabrücke" an bis zur plattdeutsch geradbrechten „Schachpartie". Das ist auch kein Wunder, denn bekanntlich gilt die Ballade immer noch als die höchste Kunstform im kleineren Stil. Wie kann sich da ein solcher Schächer mit seiner Wochenblättchenpoesie heranwagen. Hätte er die Abteilung „Erzählendes" überschrieben, so liesse man sich's allenfalls gefallen, aber „Balladen" ist eine Anmassung, die man entschieden zurückweisen muss. Nicht einmal für die Form der Novelle in Versen reicht unseres guten Krade- Schaffenskraft aus, das offenbart sich in „Nora", obgleich „sein Geist" diese Dichtung „in Schöpfungswonne lodernd geboren" hat, wie er sich kühn auf Seite 87 vernehmen lässt.

Aber etwas Gutes enthält das Buch doch, etwas wirklich Gutes, das ist die letzte Abteilung „Zeitgedichte". Das sind echte, innige Herzenslaute eines deutschen Mannes, der Kampf, Sieg und Glanz seines Vaterlandes mit glühendem Herzen mitlebt, — es sind wahre Tyrtäusklänge. Und so sicher und fest sind hier Wort und Vers gefügt, so wohltönend rollen die Rhythmen dahin, dass man es gar nicht fassen kann, wie derselbe Mann einen vorher 180 Seiten lang mit der kläglichsten Afterpoesie anöden konnte. Wenn der Verfasser sich raten lässt, überantwortet er schleunigst Seite 1—180 der nächsten besten Papierfabrik zum Einstampfen und giebt die „Zeitgedichte" als besonderes Heft heraus. Denn hier ist er auf seinem Gebiete, hier ist er sogar selbständig und hat erhebende eigene Töne, mit denen er sich getrost vor seinem Volke hören lassen kann. — — —

Das dritte Buch heisst „**Sonnenblumen**" von **Paul Friedrich** (Verlag von Gebrüder Reichen, Gr.-Lichterfelde). Es verrät eine Begabung, die himmelhoch über der von Gersdorff und Brieger steht, und es wäre ein kritisches Unrecht, dies zu verschweigen, aber ebenso unrecht wäre es, dem Verfasser vorzuenthalten, dass er sich viel zu früh an die Öffentlichkeit gewagt hat, denn allem Anscheine nach ist er noch sehr jung, und zu lernen hat er noch unendlich viel, bevor er nur annähernd die Vollendung erreicht, deren sein Talent zweifellos fähig ist. Vor allen Dingen darf er sich in der Sprache nicht so gehen lassen. Reinheit des Reimes ist keine überflüssige Sache, die beliebte Berufung auf Schillers Nachlässigkeit in dieser Hinsicht ist keine Entschuldigung. Und bei Friedrich ist „schön" auf „stehn", „kirren" auf „Manieren", „Bemühn" auf „entfliehn", „kreisen" auf „reissen" gar keine Seltenheit; in einer Oktave reimt er sogar ganz fröhlich „Statue", „wehte", „Lethe". Auch hätte er, bevor er an die Veröffentlichung seiner Dichtungen ging, abwarten sollen, dass seine Muse vom Einflusse seiner klassischen Vorbilder sich mehr befreite, denn diese erkennt man recht oft, sowohl in der Sprache, wie in der Metrik. Und da Paul Friedrich ein Talent hat, das ernst zu nehmen ist, **sehr ernst**, so soll er nur das an die Öffentlichkeit bringen, was sein wirkliches Eigentum ist, denn nur mit Selbstempfundenem bereichert man die Kunst. Nachempfundenes, wenn es formgerecht ist, kann nur als Übungsarbeit gelten und soll nicht über das Dunkel der Werkstatt hinausdringen.

> „Werft jenen Wust verblichner Schrift ins Feuer,
> Der Staub der Werkstatt mag zugrunde gehn.
> Im Reich der Kunst, wo Raum und Licht so teuer,
> Darf nicht der Schutt dem Werk im Wege stehn."

So sagt Gottfried Keller, und das sollten sich nicht nur sportsmässige Parnass-Kraus merken, sondern auch angehende Dichter.

Wenn man in den „Sonnenblumen" das von Vorbildern Beeinflusste streicht, so behält man ungefähr die Hälfte übrig, mit dieser Hälfte aber kann man zufrieden sein.

Friedrich ist ein verständnisvoller Schönheitspriester, gleich seinem Ideal Robert Hamerling Von seiner Muse sagt er

„Sie thront, rings umschirmt vorm Lärme der Welt,
Ist meilenweit von ihr geschieden,
Und selten nur kommt's, dass ein Echo gellt
Herüber in unseren Frieden.

Noch ist sie zu jung, dieser Erde zu steh'n
Und nicht in den Taumel zu sinken,
Noch ist sie zu lieblich, zu griechisch-schön,
Den Gifttrank des Leidens zu trinken."

Gerade aber diese Neigung zum Griechisch-schönen führt ihn auf metrische Abwege Der daktylische Rhythmus ist ihm zu sehr in Fleisch und Blut übergegangen und wird von ihm zuweilen an unpassender Stelle angewendet, wie z B. in dem sonst so schönen und gedankenreichen Gedichte „Schneeflocken". Unter den „Liedern" finden sich wahre Perlen der Dichtkunst, freilich Lieder im sangbaren Stile sind es nicht, sondern formschöne Gedankendichtungen voll wohlklingender Wortmusik, so das frische, markige „Mut!" mit dem Anfange.

„Den Mantel fester umgeschlagen,
Tief ins Gesicht den Hut gedrückt,
Halt aus, halt aus in trüben Tagen,
So schreite mutig fort Es glückt!"

Die Dichtungen zum Gedächtnisse Grabbes und Hamerlings rechne ich zu den besten der Sammlung. Ersteren bezeichnet er treffend

„Unbänd'ger Geist! Du Genius ohne Schranken,
Tiefsinniger Dämon, hochst witziger Kobold,
Weltstürmender Titane, trunkner Satyr,
Lachender Weltverächter" — — —

Allen Stimmungen weiss der Dichter in gleicher Weise gerecht zu werden der himmelstürmende, temperamentvolle Dithyrambus „Zum 18. Oktober 1895" ist ebenso packend und überzeugungswahr, wie das vom tiefsten Lebensernste durchdrungene Gedicht „Vanitas" und die schaurige Todesballade „Der schwarze Domino" Das „Selbstporträt" ist nicht ganz frei von Redensarten und von Eitelkeit. Ich meine, zum Selbstporträtieren des inneren Menschen gehört auch schon ein etwas reiferer Gegenstand, ein mehr abgeklärtes Ich als dasjenige, welches der junge Dichter der Welt zu bieten vermag Das Gemütvolle ist trefflich vertreten durch „Es war einmal", „O damals" und „An meine Grossmutter" In den Oden, Hymnen, Dithyramben, Sonetten und Ghaselen scheint sich der Verfasser ganz besonders zu gefallen Leider kann ich ihm darin nicht beistimmen. Wenn ich auch die virtuosenhafte Behandlung der Sprache und die ungemeine Versgewandtheit rückhaltlos anerkenne, so kommen mir doch die meisten dieser Sächelchen wie Künsteleien vor „Liebeswahnsinn" grenzt aber dicht an Verrücktheit. Den Epigrammen fehlt es meist an der schlagenden Kürze des Geisselhiebs, manchmal sogar an Geist und Witz, ich glaube, das richtigste von allen ist „Grössenwahn", dessen Schluss lautet

„Aber mit Unsterblichkeiten
Werfen sie nur so herum
Und bornieren schon bei Zeiten
Das verehrte Publikum.

Leider muss ich hier berichten,
Dass ich selber mich bethöre,
Und mein eigenhändig Dichten
Gern „unsterblich" nennen höre" — —

Paul Friedrich ist ein kraftvolles und, soweit es sich von erzwungenem Kothurnschritte freihält, eigenherrliches Talent Das Versemachen wird ihm offenbar leicht, — darum lässt er sich gehen und schmiedet unablässig Er urteilt auch über die Welt, obgleich er sie gar nicht kennt, — und das macht ihm offenbar Freude, denn bekanntlich ist es das Allerschwerste, über Dinge zu reden und zu schreiben, von denen man nichts versteht.

Aber all dies wollten wir ihm gern nachsehen, wenn er noch ein paar Jahre ungedruckt geblieben wäre. Er hätte ruhig noch ein bischen am deutschen Parnass auf und nieder kraxeln können, dann hätte er vielleicht aus eigenem Urteil Weizen und Spreu in seinen Versen gesondert.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Theater (Oper).

Bayreuth. In der zweiten diesjährigen Parsifalaufführung sang Frl. von Mildenburg vom Hamburger Stadttheater zum ersten Male die Kundry. In stimmlicher Hinsicht übertraf sie Frau Brema bei weitem, ohne indess das hohe Mass künstlerischer Intelligenz und Reife zu erreichen, welches diese Künstlerin in der Rolle zur Schau trug. Den dritten Parsifal sang Grüning mit hervorragend schönem Gelingen, den Gurnemanz am gleichen Abend zum ersten Male Wachter aus Dresden, dessen Stimme prächtig klang, während er in der Auffassung schon jetzt ein reifes Verständnis für diese Partie an den Tag legte. Er wird künftighin in dieser Rolle mit Grengg alternieren. Beide

Aufführungen leitete der Karlsruher Generalmusikdirektor Felix Mottl, dessen Auffassung freilich von derjenigen Anton Seidls in manchen Einzelheiten wesentlich abweicht. R. W.

München. Die diesjährigen cyklischen Sommeraufführungen von Werken Richard Wagners und Mozarts finden unter Mitwirkung einheimischer und namhafter auswärtiger Kräfte in der Zeit vom 1. August bis 14. September statt. Es gelangt zur Darstellung: Im Kgl. Hof- und National-Theater „Lohengrin" am 24. August und 9. September; „Der fliegende Holländer" am 3. August und 7. September; „Tristan und Isolde" am 5., 12., 19., 26. August und 5. September; „Die Meistersinger von Nürnberg" am 8., 15., 22., 29. August und 12. September; „Rienzi" am 10. August und 2. September; „Tannhäuser" am 31. August und 14. September; „Idomeneus" am 1. und 17. August. Im Kgl. Residenztheater „Die Entführung aus dem Serail" am 4., 18. August und 8. September; „Figaros

Hochzeit" am 7., 21 August und 1. September. „Cosi fan tutte" am 11., 25. August und 11. September „Don Giovanni" am 14., 28. August und 4. September.

Theater (Schauspiel).

Berlin. „Herbst" nennt sich ein Drama von dem Stuttgarter Hofschauspieler Schmidt-Hässler, das Direktor Blumenthal für das Lessingtheater erworben hat und das zu Anfang der Wintersaison dort zur Aufführung kommen wird.

„Madame Boléro" betitelt sich ein neuer, dreiaktiger Schwank, welchen die Autoren der erfolgreichen „Bocksprünge", Hirschberger und Kraatz, soeben vollendet haben. Das Stück erscheint im Verlage Entsch.

In Bad **Kreuznach** und Bad **Kissingen** gelangt demnächst ein einaktiges Lustspiel von Wilhelm Wagner „Sie muss ins Bad!" zur Aufführung.

München. Die Mitglieder des Wiener Hofburgtheaters, Frl. Kallina und die Herren Hartmann und v. Zeska, eröffneten am Gärtnerplatz Theater ein Gastspiel mit Moretos einaktigem Lustspiel „Donna Diana". Das Haus war von einem distinguierten Publikum besetzt und zollte dem vortrefflichen Spiel der Gäste lebhaften Beifall.

— Im Deutschen Theater gelangte als letzte Novität am 31. Juli das vieraktige Schauspiel „Trilby" zur Aufführung und zwar in der Originaldramatisierung von Paul M. Potter (deutsch von F. Lederer). Auf die Inscenierung von „Trilby", die Direktor Drach besorgte, wurde besondere Sorgfalt verwendet, für die Foyerscene des dritten Aktes Cirque des Baschibozouks hatte Theatermaler Schweizer eine prächtige, stimmungsvolle Dekoration gemalt. Die Titelrolle spielte Frl. Triesch.

Petersburg. Den Abschluss des vom Direktor Jauner mit dem Ensemble des Wiener Carl Theaters in Petersburg absolvierten erfolgreichen Gastspiels bildete die mit glänzendem Erfolge gegebene Festvorstellung im kaiserlichen Theater in Peterhof. Der Kaiser und die Kaiserin von Russland, sowie sämtliche Grossfürsten waren im Theater anwesend. Zur Aufführung gelangte auf Wunsch des Zaren die Operette „Der Vogelhändler". Nach

Schluss der Vorstellung wurde Direktor Jauner zum Zarenpaare berufen, das in längerer Ansprache seine Anerkennung über die vorzügliche Darstellung aussprach.

Rom. Das neue Drama Roberto Braccos „La fine dell' amore“ („Das Ende der Liebe“), das bei seiner ersten Aufführung in Neapel so ausserordentlichen Beifall fand, gelangte soeben auch im römischen Teatro Nazionale zur Darstellung. Der Erfolg war erheblich geringer und ein starker Bruchteil des Publikums zischte zum Schlusse.

Turin. „Juan José“, das neue Drama des spanischen Dichters Isaquin Dicenta, hatte bei der ersten Aufführung einen sensationellen Erfolg.

Personalien.

Mascagni will, wie italienische Blätter melden, seine Stelle als Direktor des Rossini-Lyceums in Pesaro niederlegen. Er bewirbt sich um die Stelle eines Direktors am Konservatorium zu Parma.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

BAYREUTH, 14. AUGUST
HEFT 5.

Bayreuther Festspielausgabe

der Zeitschrift für

Musik
und
Litteratur

Die Redenden Künste

III. JAHRG. 1896/97.
HEFT 47.

Preis des Heftes 50 Pf.

Abonnementspreis auf die 7 Hefte der Bayreuther Festspielausgabe M. 2. ....

Abonnementspreis auf den laufenden Jahrg. M. 6,—.

C. W.

CONSTANTIN WILDS VERLAG
LEIPZIG und BADEN-BADEN.

Inhaltsverzeichnis.

Auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung in Leipzig bis 15. Oktober 1897.

Auf der Ausstellung Alt-Leipzig.

Ratsbürgkeller

Ausschank der Brauerei Frankenbräu Bayern.

Bewirtschaftung. J. Lippert.

Vollständig im Betrieb. ◆ Prächtige Wand...

Linden-Mühle

Konditorei und Café

empfehle ff. Kafee nur 20 Pf., Chokolade etc. Täglich frisches Gebäck. Gefrorenes. Echt Böhmisch Liebotschaner) à Glas 20 Pf. Kalte Küche zu kleinen Preisen.

C. Kolb.

Osteria „Aqua sola".

Prachtvolle Aussicht nach dem See

Anerkannt feinste Küche.

Specialität: **Wermutwein.** (31 höchste Auszeichnunge

Täglich Konzert der ital. Truppe „Posilipo" aus Neapel in Nat.-Kostü

Stadtlokal: Restaurant u. Café Royal. Königsplatz

OTTO MAUL, Besitzer

„Wartburg"-Restaurant.

Schönster sehenswerter Saal der Ausstellung, genaue ...bildung des Festsaales der altehrwürdigen Wartburg. Gemütliche ...lokale auch im Erdgeschoß. Burghof mit großer Terasse und ... Aussicht, besonders auch auf die Leuchtfontaine. Specialausschank: echt Kulmbacher Rizzibräu und echt Pilsener. Gut bürgerliche Küche zu mäßigen Preisen.

Täglich Elite-Konzert.

Bewirtschaftung Otto Maul (Café Royal).

Panorama auf dem Ausstellungsplatze:

Kreuzigung Christi mit Jerusalem

gemalt von Münchner Künstlern.

Entrée 50 Pf., Kinder 25 Pf.

Wernesgrüner Schänke

Ausschank des alten berühmten W...grüner Weissbieres, Vogtländisch F... Dominicaner Rubebeuer Art der ...brauerei H. Gunnel, Wernesgrün ... der Thüringer Landweine der Wein...besitzer Th. Hoffmann & Sohn, N...burg a. S.

Vorzügliche Küche.

Bewirtschaftung durch H. Petzoldt, Leip... früher Vogtländischer Hof, dase...

Hippodrom.

Täglich: Mittagstisch von 12 bis 2 U... à Couvert 75 Pf.

bei Militär Konzert mit freiem Entree.

Restaurant 2000 Personen fassend.

„Zur Weinloge", Ökonom Ernst Reichert, empfiehlt reine Weine zu billigen Pr...

Entree einschliesslich Besichtigung des Musterstalles 10 Pfg.

Haupt-Restaurant und Haupt-Café.

Telephon Amt ... No. 5037

Fritz Bruch, Inhaber der Centralbahnhof-Restaur... des Casino „Hof zum Gutenberg" ...

Weltbekannte Küche. Weine v. **Joh. Bapt. Sturm,** Rüdesheim. **Joh. Frederich,** Kgl. Hofweinhändler, ... **Kloss & Foerster,** Freyburg a. U. **Hoffmann, Heffter & Co.,** Leipzig etc., u. s. mehr

Täglich: 2 Table d'hôte mit Tafelmusik (um 12½ Uhr à Mk. 2. ... um 1 Uhr à Mk. 3. ...)

Für Separat-Diners und Soupers stehen Salons und Säle zur Verfügung — **Vornehmster Aufenthalt.**

Münchener Bürgerbräu, Pilsener Bier aus der Ersten Pilsener Aktien-Braue...

Gosen-Schänke

Alt-Leipzig.

Brauerei Rißkau & Co., Leipzig.

Bayreuth, den 14. August.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortlich für die Redaktion Carlos Droste in Bayreuth. (Redaktion der „Bayreuther Abendzeitung“, Richard Wagnerstrasse 23.) Sprechstunde der Redaktion von ½12—½1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr. Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 47.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Bayreuther Festspiele.

Zur Aufführung des ersten Cyklus des Nibelungenringes. Von Robert West.

(Fortsetzung.)

Als der Genius des Gewaltigen von Bayreuth eingegangen war in das „dunkel nächt'ge Land" des Todes, hinterliess er seinem Volke und mit ihm der ganzen gebildeten Welt nicht nur ein köstlich hohes Vermächtnis in Gestalt der unsterblichen Werke, die sein kühner Schöpfergeist „in langer Zeiten Lauf" geschaffen und gezeitigt hatte, sondern er hinterliess uns mit den heiligen Gütern zugleich auch den geeigneten Hüter, den Verweser in dem von ihm begründeten und nun verwaisten Reiche der Kunst. Was, so möchte ich die zahlreichen Nörgler und Missvergnügten fragen, die unablässig bemüht sind, alles, was von den Erben Wagners, vor allem von seiner Gattin, zu Nutz und Frommen des grossen Bayreuther Werkes geschieht und in Scene gesetzt wird, zu schmähen und in den Staub zu ziehen, — was in aller Welt wäre wohl aus dem grossen auf uns überkommenen Erbe Wagners geworden, hätte ihm bislang die einheitliche Leitung durch die Gattin des Meisters, seine treue Lebensgefährtin und kongeniale Kunstgenossin, gefehlt und wäre das Bayreuther Festspielunternehmen, wie irgend eine andere Bühne, anstatt dessen vielleicht von irgend einem vielköpfigen Konsortium hervorragender Musiker, Dirigenten und Künstler bisher geleitet worden. Sind denn die immensen Erfolge der „Meistersinger" und des „Lohengrin" in Bayreuth nicht in erster Linie ein Werk der Gattin Wagners? Boten nicht auch die vor- und diesjährigen Ring-Aufführungen neben manchem allerdings minder Gelungenen eine Fülle des Künstlerisch-Grossen, Überwältigenden und bisher Unerreichten? Ist nicht die schon jetzt kaum ihresgleichen findende Leistung des neuen Vertreters der Wotan-Partie in erster Linie die Frucht eines reichen schöpferischen Gemüts, eine künstlerische That gewesen, deren geistige Urheberschaft wir mit Recht in Frau Wagner erblicken, wenn auch gerade in diesem Falle Herrn van Rooy gerechterweise eingeräumt werden muss, dass die Saat künstlerischer Intentionen der Frau Wagner bei ihm auf den fruchtbaren Boden bedeutsamer Intelligenz und eines seltenen Ausdrucksvermögens fiel. Aber nicht nur diese Einzelleistung bei den diesjährigen Festspielen war es, die den Stempel des Künstlerisch Einheitlichen, Zielbewussten und Abgeklärten unverkennbar trug. Bayreuth nähert sich immer mehr dem hohen Ideale, das sein grosser Schöpfer einst angestrebt: der Erreichung eines vollendeten musikalisch-dramatischen Stils, der bedeutsamen Verschmelzung von Wort und Ton, Geberde und scenischer Umgebung bei vollständiger Wahrung der musikalisch-sympho-

nischen Unterlage des Orchesters. Im Verein mit ihren hochverdienten Getreuen, Musikdirektor Julius Kniese und Oberregisseur Anton Fuchs, hat Frau Wagner hier eine Norm geschaffen, die vorläufig wenigstens, für Regisseure, Kapellmeister und Sänger unserer Operninstitute eine Richtschnur bilden sollte, nicht bloss zu sklavischer Nachahmung „nach Bayreuther Muster" sondern zu freiem, künstlerischem Schaffen den Einzelnen auch selbstthätig anregend. Ich muss es hier leider bei einer Andeutung bewenden lassen, deren weitere Ausführung ich mir für später vorbehalte, und beschränke mich darauf, auf wenige Einzelheiten der Aufführungen noch kurze Streiflichter zu werfen. In den Kostümen war diesmal, dem Rate der Kritik folgegebend, einiger Wandel geschaffen. Freia erschien in einem neuen Gewande, Froh ohne den seltsamen Kopfputz des Vorjahres. Den roten Mantel des Hagen ersetzte man wohl besser durch einen dunkelfarbenen, schwarzen, grauen oder braunen. Hinsichtlich Gunthers Kostüm möchte ich bemerken, dass der König doch wohl für die Jagd ein anderes zu Waidmannszwecken geeigneteres Gewand anlegen dürfte, auch darf hierbei der Speer nicht fehlen, denn mit dem kurzen Schwerte allein wäre es kaum geraten, einem Eber, Bären oder Wolf gegenüberzutreten. Schliesslich vermisste man bei der Rückkehr Gunthers mit Brünnhilde dessen Speer und Schild; falls beides als im Kahne zurückgelassen angenommen wird, so müsste doch, während einer der Mannen das Segel einhisst und den Mastbaum kappt, ein anderer, etwa des Königs Waffenträger, dessen Wehr ans Land tragen. Sehr richtig liess man in Bayreuth den Froh, sobald dieser Wotans Absicht, der versinkenden Erda zu folgen, bemerkt, dem Gotte mit entschiedener Geberde den Weg vertreten, leider zu früh, d. h. noch ehe Wotan das entscheidende Wort („Dich muss ich fassen, alles erfahren") gesprochen hatte, welches doch allein die Götter auf sein Vorhaben aufmerksam machen kann. Der Tod Fasolts schien mir scenisch misslungen, die gewichtigen Paukenschläge gehen doch offenbar auf die einzelnen Hiebe, denen der Riese durch Bruderhand erliegt. Fafner-Elmblad beachtete dies nicht, während doch sonst auf ein beinahe übertrieben taktmässiges Gehen der Riesen nach ihrem Motive besondere Sorgfalt verwandt worden war; auch Hunding, der hier auch mit dem erforderlichen Horn ausgestattet erscheint, von dem im zweiten Akte der „Walküre" wiederholt die Rede ist, und Mime, der „mürrische Zwerg", befleissigten sich eines rhythmischen und sehr charakteristischen Ganges. Herr Grüning nimmt es hingegen mit der Konkordanz zwischen scenischem Vorgang und Orchester nicht sehr genau. Ich habe ihm zwei dieser stilistischen Verstösse bereits früher einmal, gelegentlich seines Berliner Gastspiels als Siegfried, in Heft 15 des laufenden Jahrganges dieser Zeitschrift nachgewiesen, das allzu vorzeitige Verlassen des Schiffes bei seiner Ankunft vor der Gibichungenhalle und das ebenfalls bedeutend verfrühte Schwertziehen vor dem Blutbrüderschaftsschwur; beides fiel mir auch diesmal wieder als unrichtig auf und verweise ich dessenthalben auf das früher Gesagte. Auch am Schlusse des ersten Aktes („Nun, Nothung, zeuge du, dass ich in Züchten warb") beachtete Grüning nicht den durch das Erklingen der Schwertfanfare deutlich und unverkennbar vorgeschriebenen richtigen Moment zum Entblössen des Schwertes; die wenig Takte zuvor wuchtig niederfallenden Oktavenschläge haben doch mit diesem Vorgang absolut nichts zu schaffen, sondern eine wesentlich andere, leicht einleuchtende Bedeutung. Hier wäre doch gewiss unschwer Abhilfe zu schaffen. Grosse Sorgfalt war auf die Bewegungen und das Spiel der Mannen im zweiten und dritten Akt der „Götterdämmerung" verwendet worden, es wurden hier Bilder von bedeutender Lebenswahrheit und Anschaulichkeit erzielt. Des Weiteren empfehle ich aus der reichen Menge augenfälliger Vorzüge der Bayreuther Inscenierung und Regieleitung noch dringend das Eine: Brünnhilde soll den von Siegmund in verzweiflungsvollem Schmerze nach dem von ihm geliebten Weibe geführten Schwertstreich, dem zugleich „zwei Leben erliegen", mit ihrem Schild auffangen, und nicht, wie dies der Bequemlichkeit halber so oft geschieht, mit dem Speer. Erst in Bayreuth wurde einem auf diese Weise die Bedeutung der Worte Brünnhildes an Siegfried (Siegfried, III. Akt) klar: „Noch eh' du geboren, barg dich mein Schild." Zum Schluss sei noch einer Textstelle hier Erwähnung gethan, deren Änderung ich dringend befürworten möchte. Die hohe Pietät der Gattin Wagners, welche sich bei allen strittigen musikalischen oder textlichen Lesarten stets nur und einzig allein auf die

Originalfassung der Partitur beruft, in Ehren. Im allgemeinen wird dies wohl bei der auffallenden Verschiedenartigkeit der Lesarten der Ausgabe von 1863 (Gesammelte Schriften), der „Textbuch"-Ausgabe von 1876, der Dichtung im Klavierauszug und in der Partitur das Richtige sein. (Vergl. den sehr interessanten Aufsatz von Max Zenger in den „Bayr. Blättern", fünftes und sechstes Stück 1897, „Die Verschiedenheiten in den Lesarten der Ringdichtung".) Eine Ausnahme scheint mir indessen bei der hier in Betracht kommenden Textstelle geboten: Wotan im „Rheingold", zweite Scene, zu Fricka: „Wolltest du, Frau, in der Feste mich fangen, mir Gotte musst du schon gönnen, dass, in der Burg gefangen, ich mir von aussen gewinne die Welt." So (fangen und gleich darauf gefangen) steht in der Partitur, während Gesammelte Schriften, wie „Textbuch"-Ausgabe „dass in der Burg gebunden" haben. Abgesehen davon, dass erstens Wagner innerhalb vier Zeilen kaum unnötigerweise das Stammwort „fangen" zweimal gebrauchen würde, verlangt zweitens die streng logisch durchgeführte Konsequenz des Stabreims beim zweiten Male das Wort „gebunden". Dem dreimaligen Stabreim F (Frau, Feste fangen) des Vordersatzes stünden so die zweimaligen Stabreime G (Gotte, gönnen, (Burg) bunden) und W (gewinne, Welt) der Nachsätze gegenüber und den Regeln der Allitteration wäre Genüge geschehen. Die Form „gefangen" mag in der Partitur durch irgend ein Versehen übersehen oder stehen geblieben sein. Jedenfalls sprechen die eben angeführten gewichtigen Gründe für eine Abänderung in „gebunden" unbeschadet der sonst absolut massgebenden, auch meinerseits gerne anerkannten letzten Instanz, welche in zweifelhaften, dem nüchtern abwägenden Menschengeiste unverständlichen oder unklaren Fällen stets die Partitur bilden und abgeben sollte. — Auf den zweiten Nibelungencyklus, dessen Aufführung in den Tagen vom 2. bis 5. August stattgefunden hat, werden wir in einer der nächsten Nummern noch zurückkommen.

Ein Bruchstück aus „Richard Wagner in Zürich".

*(Zum 10. Juli 1854.), von **Hans Bélart***

Die Forschungen über die Exilzeit Wagners in Zürich (1849—58) dürften heute, soweit sie durch Drittpersonen möglich sind, im Wesentlichsten so ziemlich als festgestellt gelten. Zu den Arbeiten hierüber von C. F. Glasenapp, Wilhelm Tappert, Richard Pohl u. A. in den siebenziger Jahren und der ersten Hälfte der achtziger Jahre gesellten sich Specialarbeiten von Albert Heintz und vom Verfasser dieser Zeilen in der Lessmann'schen „Allgemeinen Musikzeitung" Jahrgänge 1885—87; es folgten hierauf die Publikationen des Briefwechsels Wagners mit Liszt, der Briefe an Uhlig, Fischer, Heine, derjenigen an Röckel und an Eliza Wille, und neuestens hat Glasenapp in seinem begonnenen umfangreichen Werke „Wagners Leben" das bedeutende Material im Zusammenhang zu verwerten unternommen. Einstweilen bis zu der zu erwartenden Herausgabe der grossen Selbstbiographie des Meisters dürfte dem Forscher noch eine Arbeit über die Beziehungen Wagners zu Jakob Sulzer in Winterthur in Aussicht stehen. Dieser hochbetagte und bereits erblindete schweizerische Nationalrat, der sich von der Aussenwelt zurückgezogen hat, war in den fünfziger Jahren als Regierungspräsident des Kantons Zürich mit Wagner persönlich befreundet und ist im Besitze von etwa 150 Originalbriefen Wagners an denselben. Diese Briefschaften, welche zwar bedeutende neue Momente über Wagners Werke in Zürich nicht enthalten sollen, wohl aber als Ergänzungen für Leben und Wirken des Meisters von hohem Interesse sein werden, dürfen in ihrem Inhalte, soweit es dessen diskrete Natur zulässt, erst nach dem Tode Sulzers bekannt gegeben werden. Heute wird es im Wesentlichen die Aufgabe des Forschers sein, zu den einzelnen bereits bestehenden Veröffentlichungen über „Wagner in Zürich" noch weitere Details zur Kompletierung zu sammeln.

Als solches Bruchstück seien an dieser Stelle einige von mir gesammelte Einzelheiten über das sogenannte „Wallisetkonzert" veröffentlicht, von welchem im Briefwechsel Wagners mit Liszt Band II Seiten 24, 31, 32, 35 und 36 die Rede ist. Wagner macht hier zuerst an Liszt die Mitteilung, dass er von der „Allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft" die Einladung erhalten und vorläufig angenommen habe, unter gemeinsamer Direktion mit Musikdirektor Ernst Methfessel in Bern das im laufenden Jahre 1854 auf den 10. Juli festgesetzte Jahreskonzert in Sitten, Kanton Wallis, mit zu dirigieren, und berichtete sodann späterhin, wie er infolge ungenügender Besetzung des Orchesters, die Übernahme der Direktion in letzter Stunde zu verweigern sich genötigt gesehen habe.

Das Walliserkonzert lag zwischen der Beendigung der diesjährigen Direktion der Winterabonnementskonzerte durch Wagner in Zürich, der Beendigung der „Rheingold"-Komposition und der Komposition des ersten Aktes der „Walküre" einerseits und der hochwichtigen Briefe Wagners an Liszt über seine Entdeckung von Schopenhauers Werken anderseits. Die bernische und zürcherische Presse beeilte sich, nach stattgehabtem Konzerte über dasselbe dahin zu referieren, es sei das Orchesterpersonal zum grössten Teil aus Künstlern und guten, selbst vorzüglichen Dilettanten zusammengesetzt gewesen, etwa 60 Musikanten (?), wären zugegen gewesen, und alle verschiedenen Gattungen von Instrumenten wären in gutem Verhältnis zu einander vertreten gewesen. Selbst der Veteran der dortigen Musiker, ein Cellist Ziegler aus Winterthur, liess sich zur öffentlichen Erklärung herbei, es sei von den schweizerischen Musikfesten dasjenige von 1856 eines der gelungensten gewesen.

Über Wagners dortigen Rückzug habe ich noch folgende Einzelheiten erfahren: das Centralkomitee der Sektion Wallis der „allgemeinen schweizerischen Musikgesellschaft" bestand damals aus den Herren Regierungspräsident Zen-Ruffinen, Sitten, als Präsident, Staatsrat Torrenti, Sitten, und Staatskanzler Barberini, Sitten, als Mitglieder, Prof. Abbé Henzen, Sitten, als Sekretär, und Moritz von Wyss, Zürich, damals Bezirksrichter, heute zürcherischer Oberrichter, als Centralkorrespondent. Wagner wurde vom Komitee als Hauptdirektor bezeichnet, Methfessel als Vicedirektor war mit den Vorübungen beauftragt und dirigierte dieselben bis zur letzten Hauptprobe, wo Wagner die Direktion übernehmen sollte. Bei der letzten Probe — so erzählte mir der nunmehr verstorbene Kanzler Barberini, der in jüngster Zeit neben M. v. Wyss noch der einzig Überlebende des Komitee war, — erschien Wagner im Konzertsaal und, ohne sich an das leitende Komitee zu wenden, ging er geradeswegs zu Herrn Methfessel, mit welchem er dann eine ziemlich lebhafte Besprechung hatte. Von dieser Besprechung wurde nur soviel vernommen, dass Wagner das Orchester als ungenügend bezeichnete, und deshalb die Direktion nicht übernehmen wollte. Wagner verliess sofort den Konzertsaal und war in Sitten nicht mehr aufzufinden. — Am nämlichen Abende, — so berichtet M. v. Wyss —, wurde dem Komitee ein Schreiben Wagners eingehändigt, worin er seine Abreise mit der ungenügenden Besetzung des Orchesters, namentlich mit der gänzlich ungenügenden Besetzung der Hörner, entschuldigte. Das nach der Überlieferung etwas drastische Schreiben wurde den Akten einverleibt, welche am Festorte verblieben und von Prof. Henzen in Verwahrung genommen wurden. Beim Absterben Henzens wurde ein Inventar seiner Schriften aufgenommen, aber der hiermit beauftragte Notar erklärte seltsamerweise, dass zwar in der Verlassenschaft sich über das Musikfest von 1856 Noten vorgefunden hätten, von Wagners Schreiben sei ihm dagegen nichts bekannt. Alle seitherigen Nachforschungen nach diesem Beweisstücke sind bis heute erfolglos geblieben, es ist und bleibt wohl verschwunden.

Die Fahrt nach Nibelheim.

Von Moritz Wirth

Fortsetzung

Der Übergang von der Dunkelheit in 4 zu der fast völligen Finsternis in 5 wird nicht wieder durch ein Thor, sondern durch glatten Abbruch der hinteren Wand von 4 bewirkt, entsprechend dem Umstande, dass zu den bisherigen Finsternisinstrumenten Posaune und Kontrabassposaune ohne alle Vermittelung schroff hinzutreten.

Zu den schon (Entd. S. 171 f.) geltend gemachten Gründen, dass in 5 nicht „von verschiedenen Seiten her . . . aus der Ferne dunkelroter Schein“ aufdämmern darf, wie die Partitur mindestens zu den vier letzten Takten von 5a haben will, möchte ich noch eine Erwägung hinzufügen. Dieser Schein dürfte von uns wohl unwillkürlich mit dem gleichzeitig erklingenden Schmiedemotiv in Verbindung gebracht und somit von Schmiedefeuern hergeleitet werden, die „von verschiedenen Seiten her“ durch mehr oder minder wagerechte Gänge in den senkrecht aufsteigenden Hauptschlund hineinleuchteten. Aus diesen wagerechten Gängen würden aber auch die Schmiedemotive zu uns heraufschallen und es müssten die zu jedem Lichtschein gehörigen Motive je nach dessen Vorüberziehen beständig stärker und schwächer werden. Davon ist aber in der Partitur nichts zu entdecken. Die Ambosse sind musikalisch durchaus so behandelt, dass wir sie uns an einer Stelle vereinigt zu denken haben, der wir uns nähern, der wir, wo die Schläge in 7 am stärksten und dichtesten werden, gerade gegenüberstehen, und von der wir uns wieder entfernen.

An der Stelle, wo, wie ich soeben sagte, die Schläge der Ambosse am stärksten und dichtesten werden, trifft mit diesem Umstande noch eine zweite Rücksicht zu derselben scenischen Anordnung zusammen. Am Schlusse von 5a brechen die vier blasenden Finsternisinstrumente kurz ab. Sie würden diesen ihren Namen mit Unrecht tragen und alle für 3, 4 und 5 bereits daraus gezogenen Schlüsse würden falsch sein, wenn wir nicht dieses Abbrechen auf ein Wiedereintreten des Lichtes deuteten. Wo aber ist die Lichtquelle? Nicht oberhalb, wo wir ein Stück fast völliger Finsternis hinter uns haben, nicht in der Höhle, nach der wir hinstreben, die nach oben zu geschlossen ist, nicht zur Seite, worauf nichts deutet. Bleibt mithin nur noch der Rest des Weges nach unten übrig, und siehe da, hier verschaffen sie uns die Ambosse. Wie dünn müssen an der Stelle ihrer stärksten Instrumentierung, in 7a, Takt 5–8, die Felswände wohl sein, um die wagnerisch stärkste Wirkung zuzulassen? Jedenfalls — 0. Da haben wir den Durchbruch zur Ambosshöhle und in den aufzuckenden Hochofenflammen das bis in den Anfang von 6a hinaufscheinende Licht. —

Es bleibt für die a Seite nur noch eine Frage: wie wir aus unserem Schlunde endlich in die Höhle hinabgelangen? Der Schlund ist unten offen, muss es sein, um in die Höhle einzumünden, diese ist oben geschlossen. Nun sind wir aber durch die Entd. S. 167, 169 angegebene Öffnung des Bühnenbodens nebst zweimaliger Erweiterung derselben mit der hinteren, aufsteigenden Wand schon beträchtlich hinter die erste Soffitte zurückgekommen. Diese Wand unvermittelt in die Höhle hineinzuführen, würde daher dieser vorn die nötige Geschlossenheit rauben und während des ganzen 3. Auftrittes den störenden Anblick eines nach oben offenen Kamines darbieten, aus dem wir anfangs jeden Augenblick Wotan und Loge herunterfallen zu sehen in der Angst leben müssten. Denn bisher waren sie uns doch stets unmittelbar auf den Fersen. Und wie müsste es uns überraschen, wenn sie endlich ganz plötzlich aus einer Seitenschlucht auftreten? Wie sie nur den Weg zu ihr gefunden haben, uns gleichsam zu ihr abhanden gekommen sein mögen? Sollten sie vielleicht in die Ambosshöhle eingestiegen sein? Aber mitten unter das Heer der arbeitenden Nibelungen? Das ist Leuten mit ihren Absichten, die vorsichtig erst das Feld und den Feind auskundschaften, nicht zuzutrauen. Oder haben nur wir die seitab führende Spalte hinter den Dämpfen nicht bemerkt, hinter denen — wir wissen freilich nicht, woher sie nehmen — auch wir vielleicht unsern Einzug in die oben ge-

auf die vorderste Soffitte dicht gemachte Höhle — und wir wissen auch nicht, wie da hindurch — zu halten versucht sein könnten? Aber weg mit diesen scenischen Taschenspielereien, durch die das Wunder dieser Dekoration nicht zu guterletzt noch entstellt werden soll, nachdem sie bisher mit einer Logik abgerollt ist, um die Mathematiker und Juristen den Dichter beneiden könnten. Also ohne Spass: wenn Wagner die beiden Nibelheimfahrer später von der Seite her in die Alberichshöhle eintreten lässt, dann liegt in der hiermit gestellten Aufgabe auch schon die Lösung klar vor. Unser Schlund hat weiter nichts zu thun, als sich nach der Seite hin zu wenden! Und es ist zur Bekanntgebung dieser Thatsache an uns weiter nichts nötig, als dass wir diese Wendung bis zu einem entscheidenden Punkte mit dem Auge verfolgen können. Zu unserer mehreren Überzeugung sehen wir aus dem geöffneten Bühnenboden noch den Boden der Schlucht aufsteigen und im Anschluss an ihn ganz vorn eine steile Wand, was beides auch noch dazu dient, den Bühnenboden rechtzeitig schliessen und die Soffitten an ihre Stelle bringen zu lassen. — —

Und nun vergleiche man das zu unterst befindliche Bildchen der Höhle, das doch der vollen Breite und Höhe der Bühne entspricht, mit dem langen, an Schaudern reichen Wege, den wir bis dahin zu durchlaufen hatten. Das ist denn doch eine andere Vorbereitung auf die Schreckmasse Nibelheims, als die übliche Bequemlichkeitsabfindung, besonders wenn (Entd S. 173) die grossen Ambosse endlich mit dem dumpfen Tone ferner Dampfhammer Bühne und Haus erfüllen. Dann ist Alberich nicht mehr der kleine Handwerksmeister mit einem Gesellen und zwei Lehrjungen, zu dem wir auf unsern Bühnen aus dem Erdgeschoss, oder wenn's hoch kommt, aus dem I. Stock vorsichtig ins Kellergewölbe hinabsteigen, sondern er ist der gewaltige Kapitalist, der bereits die furchtbarsten Mittel angehäuft hat, um demnächst die Herrschaft der ganzen Erde an sich zu reissen.

(Fortsetzung folgt.)

Hans Thoma's Kostümentwürfe zum „Ring des Nibelungen".

Von Dr. Johannes Klempaul.

(Schluss.)

Verschiedenheiten im Stoff und dem Faltenwurfe, in der Höhe der Gürtung und Raffung, endlich, wie bereits erwähnt, in dem Tragen der Ärmelenden kennzeichnen die Wesensbesonderheit der Frauen. Verstärkt wird diese Charakteristik durch Hinzufügung anderer Gewandstücke und den Schmuck. Während Freia, einer holden Pflanze gleich im einfachen Kleide erblühend, keine andere Zierde als den Rosenkranz im Haar trägt, erhielt die königliche Fricka einen auf den Schultern befestigten, in langen schweren Falten hinter dem Rücken herabsinkenden Mantel, welcher den dunkeln Hintergrund für ihr helles Gewand bildet, und diademartigen Reifschmuck im Haare, Gutrune, die Fürstentochter, ein mit Ornamenten verziertes, schlicht bis unter die Knie fallendes ärmelloses Oberkleid mit viereckigem Halsausschnitt und geradlinig vorne niedersinkendem Gürtel.

Neben diesem Haupttypus weiblicher Gewandung, welche als die auch von den götterentstammten Königinnen übernommene höfische Göttertracht zu bezeichnen wäre, sind drei andere zu unterscheiden. Der erste ist Erda und den Nornen gemeinsam: ein weites ungegliedertes, am Halse in enger Fältelung zusammengenommenes Gewand mit offenen mittelweiten Ärmeln, bei Erda ohne Gurt, bei den Nornen mit Stricken gegürtet. Die Nornen tragen ein kunstlos umgenommenes Kopftuch, vom Haupte Erdas sinkt wie eine Wasserflut, nur durch einen Wulst auf den Haaren gehalten, ein dünner Schleier bis auf die Erde herab.

Der zweite Typus ist das Kostüm der Walküren, welches von dem Künstler in den Figuren der Brünnhilde und Waltraute gegeben wurde. Auch sie tragen das im Überwurf geraffte höfische Kleid, dessen Ärmel hier aber statt durch festliche Spangen

von Armschienen und einem breiten Reife umschlossen werden, zwischen denen der Stoff bauschig hervorquillt. Ein silberner Schuppenpanzer von länglicher Form mit Gehäng umhüllt geschmeidig Brünnhildes schlanken Oberkörper, ihr kühnes Haupt schmückt ein silberner, oben rundlicher, nach unten ausgeschwungener, den Hinterkopf deckender Helm, auf welchem ein Vogel die leicht auseinanderstrebenden Flügel zum Fluge breitet.

Die glatte, schlanke Gestalt des Fisches gab das Motiv für den dritten Typus, die Töchter des Rheins. Glitzernde Schuppenleibchen hüllen den Oberkörper ein, langer Fluss feinfaltiger Gewänder und schmaler über die Schultern gezogener Tuchstreifen schmiegt sich der gleitenden Bewegung des Wassers an, in welchem die flatternden Haare zu neuen Wellen werden.

Lassen sich in den Trachten der Frauen einzelne ausgesprochene Typen unterscheiden, so herrscht in denen der Männer eine grössere individuelle Mannigfaltigkeit. Die Charakteristik ergab ausgesprochen persönliche Formen. Königlich erhaben und strahlend in goldbronzenen Waffen, tiefblauem Leibrock und purpurnem Mantel tritt uns Wotan als Kriegsgott und Herrscher der Wal in der Walküre entgegen. Die furchtbar unwiderstehliche Willenskraft gewinnt ihre eindringlichste Erscheinung in den hart geflügten, knochig starken, wie aus dem Kopfe selbst heraus erwachsenden Helmflügeln, welche nicht wie die Siegfried-Brünnhildes leicht und selig himmelwärts streben, sondern gewaltsam gleich Gewitterwolken nach vorwärts drängen.

Nicht minder gross ist die Erscheinung des Wanderers, wie Thoma sie erfasst hat, die Wirkung beruht hier ganz auf der Anordnung des aus einem riesengrossen Stück bestehenden blauen Mantels, der, in üppigen sackenden Falten über die Brust gezogen und um die Arme geschlungen, in breiter Rundung im Rücken herabhängt, und zugleich in dem wellenartigen Schwunge des grossen, das greise Haupt beschattenden Hutes.

Freudig und licht gesellt sich Froh der Freia, leicht umspielt ein loses, aus einem einzigen ungeteilten Stoffe gebildetes, über dem Gürtel sich bauschendes hellgrünes Gewand die jugendlichen Glieder, das reiche Haar schmückt ein zarter Kranz.

Dem auf „seligen Höhen" sorglos Dahinwandelnden mag die zarteste Hülle für die Glieder genügen, — Tierfelle, über ein Hemd aus grauer Leinwand gegürtet und schräg über die eine Schulter hinaufgezogen, dienen dem im wilden Walde erwachsenen Helden, dem Siegmund das Fell eines grauen, Siegfried dasjenige eines braunen Wolfes. Die grosse Einfachheit des Thomaschen Entwurfes für den Knaben Siegfried macht ganz die Kunst vergessen. Die Zeichnungen geben einmal den Augenblick, wie er die Stimme des Vögleins versteht, und dann wie er die schlafende Walküre findet, wieder.

In furchtbar beredtem Gegensatz zu der mit Brünnhildens göttlichem Waffenschmuck ausgestatteten Lichtgestalt ist die düstere Gestalt Hagens, von Thoma im rostbraunen eisernen Panzerhemd, tiefgrünen Mantel, dunklen Stahlwaffen — im Gegensatz auch zu dem durch einen kronenartigen Helm königlich ausgestatteten Gunther — hingestellt. Wie in dem Helme Siegfrieds, so steigert sich auch in demjenigen Hagens der dramatische Ausdruck zu lebendigster Sprache: kein Vogel entfaltet auf ihm zu kühnem Fluge die Schwingen, eng sich anschmiegend kriecht von hinten über die Wölbung ein flügelloser, nach vorn den Rachen aufreissender Drache heran, so beschleicht Schlangentücke ihr ahnungsloses gefiedertes Opfer.

Jeder Versuch, das künstlerisch Bedeutsame einer Schöpfung, wie diese Trachtenbildung im „Ring des Nibelungen", hervorzuheben, muss, indem er eine Darlegung der Einzelheiten verlangt, dem Künstlerischen selbst zu nahe treten. Die Verlagsanstalt Breitkopf & Härtel hat sich durch die Herausgabe dieser 18 Trachtenbilder, welche weitesten Kreisen ein eingehenderes Studium erst ermöglichen, unzweifelhaften Dank der Wagner- und Thomagemeinde zugleich gewonnen.

Richard Wagner als Musikästhetiker.

Von Dr. Rudolf Louis.

(Fortsetzung.)

Zur Erklärung des Problems, wie es möglich sei, dass der pathologische Naturlaut des Schreies Rohstoff und Grundlage einer Kunst werden könne, als welche doch die willensfreie, rein anschauende Erkenntnis zur Voraussetzung hat, entnimmt Wagner der Schopenhauerschen Philosophie die folgenden Theoreme.

Unser Bewusstsein hat zwei Seiten, eine nach innen und eine nach aussen gerichtete; es ist teils ein „Bewusstsein vom eignen Selbst, welches der Wille ist, teils ein Bewusstsein von anderen Dingen, und als solches zunächst anschauende Erkenntnis der Aussenwelt, Auffassung der Objekte. Jemehr die eine Seite des Bewusstseins hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück" (IX, 67 f.). Wie die bildenden Künste dieser nach aussen gerichteten Seite des Bewusstseins, so gehört die Musik jener nach innen gerichteten an. Die Anschauung der Aussenwelt, in welcher die Thätigkeit jenes, nennen wir es der Kürze halber objektiven Bewusstseins besteht, wird ästhetische, künstlerische Anschauung dadurch, dass der Wille in uns gänzlich zum Schweigen gebracht wird, was uns befähigt, die Objekte der Aussenwelt, herausgelöst aus ihren individuellen raum-zeitlichen Beziehungen, als Ideen, d. h. Objektivationsstufen des Willens als Ding an sich, sub specie aeternitatis zu erschauen. Die innere Seite des Bewusstseins dagegen, das Selbstbewusstsein erhebt sich dadurch zur Befähigung, Grundlage einer Kunst zu werden, dass es in einem Momente gleichsam nach innen gerichteter Hellsichtigkeit seinen Inhalt, den eigenen Willen, mit dem tiefsten Wesen alles Seienden überhaupt, auch der Aussenwelt, identificiert, ihn als das allen Erscheinungen zu Grunde liegende Ding an sich erkennt.

Vermittler dieser Gefühlserkenntnis von der Wesensidentität alles Seienden ist nun der Ton, indem das Gehör ganz direkt und ohne jede Begriffsvermittelung den Charakter des vernommenen Tones als ausdrucksvoller Klanggebärde versteht, als entsprungen einer Affektation desselben Willens, welchen das Selbstbewusstsein im eigenen Innern als allen Erscheinungen des Seelenlebens zu Grunde liegend vorfindet. Können wir als den eigentlichen Zweck aller künstlerischen Thätigkeit und allen künstlerischen Verhaltens die Aufhebung jenes täuschenden Scheines betrachten, in welchem der auf endliche und vergängliche, egoistische Ziele gerichtete Wille und der in seinen Diensten stehende, lediglich der äusseren Abfolge der Erscheinungsreihen an der Hand des Kausalitätsgesetzes nachgehende Verstand uns gefangen halten, jenes Scheines, nach welchem uns Ich und Nicht-Ich als von Grund aus different und wesensverschieden vorkommen, so erreicht die bildende Kunst die Zerstörung dieses Scheines gleichsam indirekt auf einem Umwege, indem sie durch die Aufhebung jeder Beziehung des dargestellten Gegenstandes zum wollenden Subjekte den Intellekt befähigt, sich zu rein objektivem Schauen der Idee, d. h. der Form, insofern sie charakteristischer Ausdruck des dem Gegenstande zu Grunde liegenden Wesens ist, zu erheben. Anders die Musik: in ihr wird die Täuschung, in welcher das Sehen der Welt uns über die Wesenseinheit alles Seienden gefangen hält, nicht zerstört durch jenes „höchst besonnene Spiel mit diesem Scheine selbst", welches die bildende Kunst im willensfreien Erkennen „zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee" des Gegenstandes verwendet (IX, 70), sondern „es ist nicht anders zu fassen, als dass der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im Musiker als universeller Wille wach wird" (IX, 72). Denn indem unser Ohr vermöge der Klangwirkung des vernommenen Tones uns ganz dasselbe mitteilt, was wir selbst aus tiefstem Innern hinausrufen, indem so das Objekt des vernommenen Tones ganz unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammenfällt, erreicht die Musik schon durch das ihr zu Grunde liegende Rohmaterial des Tones, sofort bei ihrem Eintritt das, was bei der bildenden Kunst Endzweck ihrer gesamten Kundgebungen ist, nämlich Aufhebung der Schranken des individuellen Willens.

Weil der dem Munde des Mitmenschen entströmende ausdrucksvolle Ton uns diesen als unseresgleichen, weil die ganze tönende Natur unserem Ohre sich als im tiefsten Grunde mit uns wesenseins offenbart, konnte Wagner sagen: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe" (IV, 364), und weil der individuelle Wille, welcher in der bildenden Kunst gänzlich schweigt, in der Musik erwacht als universeller allgemeiner Wille, deshalb sind die Gebilde der Kunst, nicht bloss und nur Kunst, sondern ebenso und in erster Linie Natur. „Hier" d. h. beim Maler „heisst es: das bedeutet. Die Musik aber sagt uns: das ist" (X, 225), wenn wir den Hervorbringungen der bildenden Kunst gegenüber uns schliesslich gedrungen fühlen dürften, mit Faust auszurufen: „Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?" — so „antwortet diesem Rufe auf das Allersicherste die Musik" (IX, 71), das „Gleichnis", in dem die bildende Kunst immer nur reden kann, wird in der und durch die Musik zum „Ereignis". Deshalb steht die Musik nicht auf gleicher Stufe mit den anderen Künsten, vielmehr ist sie dem realen Wesen alles Seienden, dem Willen, einen Schritt näher gerückt, während jene die Ideen, die Objektivationsstufen des Willens zum Leben ab- und nachzubilden suchen, ist sie selbst eine Idee der Welt, wie schon Schopenhauer erkannt hatte, sie ist eine mit der realen Welt parallel gehende „zweite Offenbarung des Wesens der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimnis des Daseins" selbst (VIII, 213 f.).

Ist somit die Musik in ihrem An-sich mehr als blosse „Kunst" im gewöhnlichen Sinne des Wortes, nicht bloss illusionärer Schein, sondern reale Wirklichkeit, so fragt es sich, wie kommt in die Musik dasjenige Moment hinein, was sie trotz ihrer Grundverschiedenheit von den übrigen Künsten dennoch der Kategorie „Kunst" unterordnet? Da dieses Moment des Scheinhaften, woraus alles formalistische Idealisieren und Stilisieren in jeder Kunst doch letzten Endes zu erklären und zu rechtfertigen ist, aus dem Wesen, dem An-sich der Musik, wie wir gesehen haben, nicht abzuleiten ist, so fällt jene Frage zusammen mit der: wie tritt das Wesen der Musik, als welches wir die aus dem unmittelbaren Gefühlsverständnis der Ausdrucksnatur des gehörten Tones gewonnene Einsicht in die metaphysische Einheit alles Seienden kennen gelernt haben, in die Erscheinung?

Haben wir uns den Musiker zu denken als einen Menschen, dem im Augenblicke höchster Ekstase der Vorhang, der das Welträtsel unseren Augen verschliesst, sich geöffnet, so müssen wir diese Einsicht uns vorstellen als eine so durch und durch rein gefühlsmässige, so von allem und jedem intellektualen „Verstehen" grundverschiedene, dass an eine Mitteilung dieser Offenbarung, so wie sie dem trunkenen Seher geworden, durchaus nicht zu denken ist (IX, 73). Jener Zustand des Hellsehens, in welchem der Wille unseres Ichs sich wiedererkennt in den Erscheinungen des Nicht-Ich, ist nun verwandt mit dem Traume, in welchem unser Gehirn, von der Aussenwelt gänzlich abgeschlossen, nur den Eindrücken der inneren Welt zugänglich ist. Wo nun nach der Schopenhauerschen Traumtheorie (vergl. Schopenhauers Werke, Reclam, IV, 2[illegible] ff.) der Traum des tiefsten Schlafes, in welchem diese Abschliessung des Gehirns von der Aussenwelt vollständig ist, nur dadurch in das wache Bewusstsein hinübergerettet werden kann, dass er in einen zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden „allegorischen" Traum übersetzt, d. h. einen solchen, der die Erscheinungen des wachen Lebens, wie sie als Reminiscenzen im Gehirn haften, gleichsam als Symbole verwendet, um das dem wachen Bewusstsein direkt nicht Mitzuteilende indirekt zu übermitteln, so „schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites Mitteilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Aussenwelt durch einzig unmittelbar sympathische Kundgebung des Tones berührt" (IX, 73 f.). Dieses „zweite Mitteilungsorgan" ist nun der musikalische Ton. Wir haben in ihm demgemäss zwei Seiten zu unterscheiden, eine nach Innen gewandte und eine der Aussenwelt zugekehrte. Mit seinem inneren Wesen, seinem An-sich, seinem lebendigen Atem, seiner Seele sozusagen ist der musikalische Ton „Ausdruck" und jener Reflexerscheinung, mittels welcher der Mensch einer ihn bedrückenden Stimmung im Schrei sich entledigt, wesensverwandt, mit jener äusseren Seite, wonach der musikalische Ton als ein Schall von messbarer Höhe und mannigfaltiger Kombinationsfähigkeit mit anderen seinesgleichen zu einem dem Ohre

angenehmen und dem Verstande interessanten Spiele erscheint, ist er ein Kunstprodukt, das in dieser Weise in der Natur nicht vorkommt. Durch diese Stilisierung und Idealisierung der lautlichen Ur-Ausdrucksform des rein pathologischen Schreies zum musikalischen Ton erlangt nun der Musiker die Fähigkeit, das im hellsichtigen Wahrtraume Erschaute dem wachen Bewusstsein mitzuteilen, indem der Laut dadurch, dass er zum Tone wird, einer von jenen beiden Vorstellungsformen, in welchen und durch welche unser Verstand äussere Gegenstände in ihrer wechselseitigen Bezogenheit anschaut, nämlich der Zeit und ihren Gesetzen unterworfen wird. (Schluss folgt.)

Richard Wagners „Ring des Nibelungen".

Geschichtlich und musikalisch analysiert von Max Chop.

Die Walküre. (Fortsetzung.)

Im „Rheingold", der Exposition des Dramencyklus, lernen wir also nur Lichtalben, Schwarzalben, Rheintöchter und Riesen kennen. Die „Walküre" führt uns der Erde und ihren Menschen zu, sie macht uns bekannt mit dem Wotan entsprungenen Heroengeschlechte der Wälsungen, dem Lieblingsgeschlechte Heervaters, — mit den Wunschmädchen, den Walküren, die auf der Walstatt die für Walhall tauglichen gefallenen Helden küren.

I. Aufzug.

Wild tobt das Unwetter dahin. Zum Brüllen des Donners, zum Zucken der Blitze und dem „Heda! Hedo!" Donners prasseln schwere Tropfen hernieder auf das Dach der Hütte Hundings. Waffenlos, vom Feinde verfolgt, den Unbilden des furchtbaren Unwetters im wilden Urwalde preisgegeben, naht Siegmund, der Wälsungenspross, dem Hause Hundings. Das Licht des Heerdfeuers lockt den Todmatten an, mühsam schleppt er sich zum wärmenden Feuer, um hier zusammenzubrechen. So findet ihn Sieglinde, Hundings Weib. Mitleid mit dem Unglücklichen fühlend, reicht sie ihm Labung, sein dankbarer Blick ruht auf der Hilfreichen, deren rätselhaft trauriges Wesen ihn wie mit unsichtbarer Gewalt fesselt. Aber schon naht Hunding, des Hauses Herr. Kurz begrüsst er den Gast und heisst ihn willkommen, argwöhnisch in dessen Gesichtszügen spähend. Sie lassen sich am Tische nieder, auf der Hausfrau Frage berichtet Siegmund arglos von seiner Schwester, seiner Brüder Los, die dem Feinde fielen, von seinem Unheil, das ihn waffenlos fliehen hiess, — ohne zu wissen, dass er seinem Feinde gegenübersitzt, dass Sieglinde die Schwester ist, die dem ungeliebten Manne zu folgen gezwungen ward. Hunding lässt ihn darüber nicht im Unklaren. Barsch teilt er ihm mit, dass er morgen für die gefallene Sippe an ihm Rache nehmen werde, für die Nacht habe er ihm Gastfreundschaft zugesichert. Waffenlos lässt er den Resignierten im weiten Raume zurück. — Allein Sieglinde hat dem Gatten den Meth mit einem Schlaftrunke gewürzt, dass er in tiefem Schlummer auf seinem Lager liegt. Im weissen Gewande tritt sie zu dem am Herde in dumpfem Brüten sitzenden Siegmund mit dem tröstenden Wort, dass sie ihm eine Waffe verleihen wird. Als der Männer Sippe zur Hochzeit Hundings im Saale versammelt war, sein ungeliebtes Weib ihm traurig zur Seite, trat ein einäugiger Greis (Wotan) herein, schwang ein blitzendes Schwert in der Hand und stiess es bis ans Heft in der Esche Stamm. Wer den Stahl herauszieht, soll ihn besitzen und seiner würdig sein. — Sie mühten sich alle, die starken Mannen, allein keiner vermochte das Schwert auch nur um eines Haares Breite zu lockern. In Siegmund sei ihr Retter erschienen, der die erlittene Schmach sühne und den sie mit ihren Armen dankbar umfangen wolle. — Da bricht sich bei Siegmund die Liebe gewaltig Bahn. Auf jauchzt er in unendlichem Glücke und zieht das erglühende Weib an seine Brust. Des Saales Thüren springen auf, der Lenz tritt ein mit seiner Zaubermacht, mit dem Flimmerlicht seines silbernen Mondes, das sich

über das Paar ergiesst. Siegmund zieht Sieglinde zum Lager und verkündet ihr, dass Wälse sein Vater war. Erregt springt sie empor. „War Wälse dein Vater und bist du ein Wälsung, stiess Wotan für dich sein Schwert in den Stamm!“ Schon steht der Recke auf dem Tische, seine Hände umfassen den Knauf des Götterschwerts Nothung im Eschenstamme, mit furchtbarer Kraft entreisst er dem Holze den Stahl. Liebestrunken sinkt ihm Sieglinde an die Brust. „Bist du Siegmund, den ich hier sehe, — Sieglinde bin ich, die dich ersehnt, die eigne Schwester gewannst du zu Eins mit dem Schwert!“ — Mit wütender Glut zieht er die Erzitternde an sich. „Braut und Schwester bist du dem Bruder, so blühe denn Wälsungenblut!“ —

II. Aufzug

Die Blutschande ist Frickas wachsamem Auge nicht entgangen. Siegmund flieht mit Sieglinde, von Hunding verfolgt, und Wotan befiehlt eben der Lieblings-Wunschmaid Brünnhilde, Hunding im bevorstehenden Zweikampfe zu fällen, als die erzürnte Göttin naht, um für das Verbrechen der Geschwister Siegmunds Tod zu verlangen. Denn neues Leben keimt im Schosse Sieglindes. Willenskräftig sträubt sich Heervater gegen die Forderung der Gattin, sind ihm doch die Wälsungen das liebste Geschlecht. Endlich, als Fricka auf ihre befleckte Ehre hinweist, empfängt sie von Wotan das eidlich erhärtete Zugeständnis, dass Siegmund falle. — Der nahenden Walküre verkündet der Gott in tiefstem Unmute das Geschehene. Er erzählt ihr, wie er einst sie zeugte mit Wala, der Welt weisestem Weibe, wie er die Wälsungen liebt, aber durch die Berührung mit dem verhängnisvollen Golde des Ringes jenes Fluchs teilhaftig ward, der an ihm hängt und jetzt ihn zwingt, das heissgeliebte Geschlecht der Wälsungen zu vernichten. Wie Wala es verhiess, kommt es: das Ende der Seligen naht. Der Nibelung Alberich hat mit gleissendem Golde eines Weibes Liebe erzwungen, das trägt bereits Hagen unterm Herzen, und Hagens Speer wird einst Sieglindes Sohn, den Wälsung Siegfried, meuchlings fällen. Aber er gab Fricka den Eid, ihm gemäss solle Brünnhilde handeln. „Siegmund falle!“ — In wildem Unmute stürmt er davon, die betrübte Walküre allein lassend. Da naht auch schon das flüchtende geschwisterliche Liebespaar, Siegmund und Sieglinde, vor denen Brünnhilde sich in eine Höhle des Felsgeklüfts zurückzieht. — Am Fusse des Felsjochs bricht das von der Flucht ermattete Weib zusammen. Die Kräfte versagen ihr, Fieberwahn hält ihre Sinne umfangen. Sie wähnt Hundings Horn zu vernehmen, Hundings Rüden packen den geliebten Bruder, in Stücke zerstäubt sein Schwert. Eine lange Ohnmacht beendet die wirren Fantasien. Siegmund beschliesst in Rücksicht auf das kranke Weib Hunding hier zu erwarten. — Wie er noch, ängstlich über die bräutliche Schwester gebeugt, dem schwachen Odem der Kraftlosen lauscht, tritt Brünnhilde, ihr Schlachtross Grane am Zaume führend, in voller Rüstung als todverkündende Walküre vor. „Siegmund, sieh auf mich! Ich bin's, der bald du folgst!“ tönt es ernst von ihren Lippen. Erstaunt betrachtet der Angeredete die Wunschmaid, um von ihr zu erfahren, dass Walhall seiner harrt, — Walhall, wo Walvater waltet und Wälse den Sohn begrüssen wird. Aber Sieglinde soll ihm nicht folgen, darum weigert er sich, die Todverkündung Brünnhildes entgegenzunehmen, und weist auf sein unbezwingbares Nothungschwert. Als ihm aber die Walküre erwidert, dass Wotan dem Schwerte seine Kraft genommen und Siegmund ohne Sieglinde für Walhall bestimmt habe, da bricht die Verzweiflung beim Wälsung sich Bahn. Ohne das geliebte Weib verlässt er diese Erde nicht, so sei es Nothungs letztes Amt, zwei liebenden Leben ein Ende zu machen. Schon zückt Siegmund das Schwert, um den furchtbaren Vorsatz auszuführen, als bei Brünnhilde das mehr und mehr sich geltend machende Mitleid siegt. Sie verspricht, dem Wälsung über Hunding den Sieg zu geben gegen den Willen Wotans. — Schon tönt Hundings Horn in der Nähe. Noch einmal küsst Siegmund sein Weib, dann stürmt er, Nothung in der nervigen Rechten, davon, sich dem nahenden Feinde zu stellen. Unterdessen haben sich schwere Nebel und Gewitterwolken von den Bergwänden herabgewälzt, die Schlucht und das Bergjoch verhüllend. Blitze zucken durch das Gedünst, ein furchtbarer Donnerschlag weckt Sieglinde aus langer Ohnmacht. Sie sieht sich allein, ihre Angstrufe vermischen sich mit dem Brüllen des Donners, mit dem schaurigen Rufe der Heerhörner von Hundings verfolgender

Sippe Ein fahler Blitz erhellt die düstere Scenerie, bei seinem Lichte gewahrt sie Siegmund und Hunding kämpfend auf dem Bergjoche Sie will emporeilen, sich zwischen die Streitenden zu werfen, als sie, von blendendem Lichtglanz getroffen, zur Seite schwankt. Brünnhilde schwebt über Siegmund, diesen mit dem Schilde deckend „Triff ihn, Siegmund! Traue dem Siegesschwert. Als Siegmund soeben zum tödlichen Streiche auf Hunding ausholen will, bricht ein glühend-rotes Licht über Hunding hervor Wotan ist's, der, seinen gewaltigen Speer vorstreckend, mit Donnerstimme gebietet „Zurück vorm Speer! In Stücken das Schwert!" - Nothung zerschellt, den Unbewehrten stösst Hunding nieder. Sieglinde, die Siegmunds Todesröcheln vernahm, sinkt mit furchtbarem Schrei zusammen, bebend eilt Brünnhilde zu ihr. Die Walküre weiss, dass Wotans schrankenloser Zorn auf sie fallen wird. Ihre einzige Aufgabe ist, für Sieglinde und deren Kind zu sorgen, bevor sie sich Heervaters Strafe stellt. Schnell hat sie das leblose Weib auf das Schlachtross Grane gehoben und entführt. Regungslos steht indessen Wotan auf dem Bergjoch an Siegmunds Leiche, von tiefstem Schmerze über sein unfreies Richteramt ergriffen Als er Hunding gewahrt, der ihn sprachlos ansieht, ruft er ihm in wildem Unmut zu „Geh' hin, Knecht! Kniee vor Fricka! Meld' ihr, dass Wotans Speer gerächt, was Spott ihr schuf!" Und als Hunding wie versteint und regungslos vor dem Gotte stehen bleibt, schleudert ihn dessen furchtbares „Geh'!" und ein verächtlicher Wink seiner Rechten tot zu Boden. — Unter Donner und Blitz, Brünnhildes Ungehorsam schwerste Strafe androhend, verschwindet der erzürnte Heervater im Gewölk. (Fortsetzung folgt.)

Das Dreigestirn der Leipziger Pianofortefabrikation auf der Sächsisch-Thüringischen Ausstellung.

Julius Blüthner.

Leipzig hat seinen Blüthners viel zu verdanken, einmal klammert sich der Weltruf Leipzigs als Stadt für Pianofortebau direkt in erster Reihe an Blüthners Namen, zum andern ist es abermals Blüthner, der auch indirekt für diesen Weltruf unserer Musikstadt von Nutzen ist er doch in der Reihe der renommiertesten Leipziger Fabrikanten zum allermindesten als primus inter pares zu bezeichnen, und sein hohes Beispiel bedeutet für die hinter ihm Kommenden einen dauernden segensreichen Ansporn.

Die Ausstellung der Firma Blüthner ist ebenso reichhaltig, wie vornehm Sie besteht aus 8 Flügeln und 10 Pianinos, deren Lob zu singen ich wohl mit Fug und Recht für überflüssig erachte Ich zähle demgemäss nur das Vorhandene auf.

1. Ein Konzertflügel (nicht Aliquot) in schwarzem Ebonit Dieses meistgespielte Instrument ist mit Tonhaltungspedal versehen.
2. Ein Salonflügel (Aliquot) in Rokoko, weisse Crême-Lackierung mit echter Vergoldung Tamagno kaufte einen schwarzen Blüthner, hat also mit diesem Prachtstück, im Gegensatz zu einem hartnäckig immer wieder auftauchenden Gerücht, nichts zu schaffen.
3. Ein Salonflügel (Aliquot) in echter Goldbronce Dies im Stil Louis XVI. gehaltene teuerste Instrument der Blüthnerschen Ausstellung ist mit Onyx ausgelegt und ruht auf doppelten Onyxfüssen.
4. Ein gewöhnlicher Flügel für Tropen.
5. Ein Aliquot Stutz aus Satin. (Gelb.)
6. Ein gewöhnlicher schwarzer Stutzflügel.
7. Ein Kabinetflügel aus dunkelrotbraunem (Alt-)Mahagoni.
8. Ein schwarzer (Aliquot-)Kabinetflügel mit reichster Pariser Marqueterie.
9. Ein hohes Nussbaumpianino reich gestochen in französischem Stil.
10. Ein gewöhnliches schwarzes Pianino mit Marqueterie

11. Ein gelbes (Satin-)Pianino im Rokokostil.
12. Ein Nussbaumpianino in Rokoko.
13. Ein schwarzes Pianino mit Marqueterie. (Von Nr. 10 vor allem durch Ausstattung mit elektrischem Licht unterschieden.)
14. Ein Pianino im Stil Louis XVI.

15. Ein schwarzes Tropenpianino.
16. Ein einfaches schwarzes Pianino.
17. Ein Polisanderholz-Pianino im englischen Stil.
18. Ein mit feinster Schnitzarbeit versehenes hohes Nussbaum-Pianino. Renaissancestil, elektrisches Licht.

Repetitionsmechanik: Blüthners Patent-Repetitionsmechanik.

Das Absatzgebiet der Blüthnerschen Flügel und Pianinos ist dasselbe wie das der „Fliegenden Blätter", der „Gartenlaube" und das der „Illustrierten Zeitung", mit anderen Worten die ganze Welt. Dieser Umstand macht es erklärlich, dass die Firma Blüthner

trotzdem sie noch nicht ganz 44 Jahre besteht, heute bereits 47000 Instrumente fabriziert hat. Der zu Falkenhain bei Merseburg am 11 März 1824 geborene hundertfach ausgezeichnete Kommerzienrat Blüthner gebietet heute in Leipzig über 600 Arbeiter, in London über 100, diese an sich gewaltige Zahl gewinnt ihre wahre Bedeutung erst, wenn man bedenkt, dass die Fabrik zur Zeit ihrer Gründung 4 Arbeiter zählte

Die Ausstellung, mit deren Vertretung Herr Robert Bachstein betraut ist, steht ausser Preisbewerbung, der Inhaber von 11 ersten Weltausstellungspreisen konnte sich zu diesem Schritt wohl ohne grosse Mühe entschliessen, war er doch schon im Jahre 1894 auf der Antwerpener Weltausstellung hors de concours.

Gespielt werden die wertvollen Instrumente von Frl. Mathilde Pabst, die aus Königsberg (in Preussen gebürtig, hauptsächlich bei Eugen d'Albert und Theresa Careño ihre künstlerische Ausbildung genossen Ich komme auf sie an anderer Stelle zu sprechen.

Obgleich naturgemäss nur Nebenwerk, ist doch die äussere Ausstattung der Ausstellung eine so prächtige, dass sie wohl auch ohne Übertreibung schon an sich eine Ausstellung abzugeben vermöchte Ein grosses Bild an der Hinterwand zeigt uns den Häuserkomplex der immer noch wachsenden Fabrik zugleich mit den neubezogenen Sägewerken in Leutzsch.

Julius Feurich.

Wenden wir unser Auge von dem grossen Klassiker im Flügelbau fort zu dem ersten Klassiker in Pianinos, so zeigt sich uns ein Gesamtbild, das nicht voll und ganz den grossartigen Charakter der Blüthnerschen Ausstellung erreicht, dem aber das Gepräge des Vollendeten in allen seinen Teilen aufgeprägt ist. Seit 1878 baut Julius Feurich auch Flügel, wir haben daher Gelegenheit, neben sechs Pianinos auch vier schöne Flügel bewundern zu dürfen. Wenn unsere Augen bei dieser, wie bei jeder Instrumentensammlung besser wegkommen als unsere Ohren, so liegt das in den Verhältnissen begründet, die es verbieten fortwährend zu spielen und die nicht gestatten, jedes Pianoforte vorzuspielen, der Name Feurich aber macht ein etwaiges Wandern der Pianistin von einem Instrument zum andern auch völlig überflüssig, er bürgt uns für die innere Tüchtigkeit sämtlicher Instrumente

1. Der von Frl Käthe Alma Strangmann gespielte Flügel ist ein Renaissance-Konzertflügel in schwarzem Ebonit mit sechs reich verzierten Füssen An diesen durch Fräulein Strangmann zur vollsten Geltung gebrachten helltönenden Flügel schliessen sich an
2. Ein Salonflügel in Jacaranda. (Englischer Geschmack.)
3. Ein Stutz im Renaissancestil, italienisch Nussbaum.
4. Ein Stutz für Tropenländer, dies aus massivem Nussbaum hergestellte Instrument ist schwarz poliert und äusserlich durch starke Messingbeschläge, innerlich durch Vergoldung der Saiten und Imprägnierung der Hämmer geschützt.
5. Ein hohes schwarzes Konzert-Pianino mit einem stummen Zug Das Notenpult wird durch die vermöge Drucks auf einen Knopf hervorspringende Mittelfüllung des Oberrahmens gebildet.
6. Ein grosses Konzert-Pianino in Eiche (Altdeutsche Renaissance.) Notenpult wie beim vorigen.
7. Ein mittelhohes Nussbaum-Pianino in Rokoko, reich mit Gold- und Schnitzwerk ausgestattet.
8. Ein mittelhohes Nussbaum Pianino (matt und blank) in deutscher Renaissance
9. Ein Tropenpianino in poliertem massiv amerikanischen Nussbaumgehäuse mit den üblichen Schutzvorrichtungen gegen Klima und Insekten.
10. Ein Salon-Pianino in Nussbaum, hell, italienisch, matt mit Galerie

Vertreter dieser vornehm ausgestatteten Ausstellung ist Herr Hermann Schiffner, der, obgleich erst 36 Jahre alt, bereits 16 Jahre bei Feurich Pianofortestimmer ist.

Julius Feurich wurde am 19 März 1821 in Leipzig geboren Sein Vater war lange Jahre Faktor bei J G. Irmler Er selbst erlernte zuerst die Tischlerei und ging dann zu

seinem Oheim August Feurich in Kassel in die Lehre, später arbeitete er dann bei Bauer in Strassburg sowie drei Jahre bei Pleyel, Wolff & Co (Paris). Durch seine in Paris angeknüpften Beziehungen zu Heinrich Pape, dem grossen Vorkämpfer für den Hammerschlag von oben, wurde sein Augenmerk hauptsächlich auf das aufrechtstehende Pianino gelenkt. Als er sich daher 1851 in Leipzig etablierte, da war es bis 1878 das Pianino allein, dessen Einführung und Vervollkommnung das Ziel seines Strebens war; aber auch seit er auch den Flügelbau in seiner Fabrik (mit grossem Erfolge) betreiben liess, blieb doch nach wie vor seine Spezialität das von ihm zuerst auf die Stufe der Vollendung erhobene Pianino.

Seit 1893 hat sich der Gründer der Firma, Julius Feurich, von der Leitung der Fabrik zurückgezogen. An seine Stelle ist sein einziger (am 20. November 1854 geborener) Sohn Hermann getreten. Mitinhaber der Firma war dieser bereits seit 1884. Er ist derselben ein guter Leiter

J. G. Irmler.

Die Firma, der wir uns jetzt zuwenden, nachdem wir Blüthner und Feurich besprochen, hätte, wenn wir chronologisch vorgehen wollten, an erster Stelle genannt werden müssen. In demselben Jahre, in welchem Carl Mathias Schröder aus Stralsund in Petersburg die erste und heute noch berühmteste Pianofortefabrik in Russland begründete, im Jahr 1818, legte Johann Christian Gottlieb Irmler, der lange bei Breitkopf & Härtel beschäftigt gewesen, den Grundstock zu der altrenommierten Firma, deren Ausstellung ernste Besucher der Sächsisch-Thüringischen Ausstellung wohl mit Freude erfüllen kann.

Acht Instrumente, nämlich drei Flügel und fünf Pianinos, repräsentieren die Ausstellung J. G. Irmlers.

1) Ein grosser Konzertflügel in schwarzem Ebonit.
2) Ein schwarzer Stutz.
3) Ein reich ausgestatteter Kabinetflügel in Schwarz. Irmlers Spezialität, nur 1 m 55 cm lang, genannt „Mignon".

4) Ein hohes Salon-Pianino im Stil der deutschen Renaissance, matt Nussbaum, reich geschnitzt, mit elektrischer Beleuchtung. Schwandersche Repetitionsmechanik.
5) Ein Salon-Pianino in Weiss mit Gold verziert. Rokokko. (In Russland beliebt.)
6) Ein hohes Konzert-Pianino in mattem Nussbaumgehäuse (Renaissancestil), Schwandersche Repetitionsmechanik.
7) Ein niedriges Pianino in Jacaranda. Pariser Marqueterie. Für England bestimmt.
8) Ein niedriges Pianino in massivem Nussbaumgehäuse für Tropen, mit stummem Zug: sämtliche Teile verschraubt und vernietet, gegen Insekten präpariert.

Mit Ausnahme von 4) und 6) Repetitionsmechanik Erard.

Der heutige Inhaber der Firma J. G. Irmler ist Friedrich Oswald Irmler (geb. den 5. März 1835 zu Leipzig), der Sohn des 1790 zu Ober-Grumbach bei Dresden geborenen und 1857 zu Leipzig verstorbenen Gründers, Johann Christian Gottlieb Irmlers. Ausser bei seinem Vater ist Oswald Irmler besonders bei Streicher in Wien und Erard in Paris beschäftigt gewesen. Unterstützt wird derselbe von seinen beiden Söhnen Emil Irmler und Otto Irmler, von denen der erstere (ausser in der väterlichen Fabrik noch in Dresden, London und New York gebildet) als Prokurist, der andere (in Eisenberg, Dresden und London gebildet) als technischer Leiter der Firma J. G. Irmler thätig ist.

Soll ich noch ein Wort über das Typische an den Irmlerschen Instrumenten sagen, so bemerke ich, dass mehr als der Diskant vor allem der Bass dieser Fabrikate wohl mit dem Prädikat „unübertrefflich" belegt werden kann. Auch ist es gewiss ein sicheres Zeichen für den hohen Wert von Pianos, wenn sie in Seminarien und Konservatorien gut eingeführt sind, und dass dies bei Irmlers Instrumenten ganz besonders der Fall, davon habe ich mich des öfteren überzeugen können. Von den mancherlei Auszeichnungen, die der alten Firma zu teil geworden, will ich nur die allerletzte anführen. Dieselbe erfolgte in diesem Jahre und bestand in Verleihung des Hoflieferantentitels von Sr. Kgl. Hoheit Prinzen Albert, Herzog zu Sachsen.

Gespielt werden die Instrumente abwechselnd von dem Pianisten und Orgelvirtuosen Carl Schönherr (in Zittau geb. 1865) und dem Konservatoristen Gottfried Kritzler (geb. in New York 1875), von beiden an anderer Stelle.

Die äussere Ausstattung hat etwas sehr Intimes an sich und wirkt deshalb höchst angenehm. Dr. Leopold Wulff.

Litterarischer Teil.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

V.

Johannes Elmblad.

Zu den Künstlern, die das Ausland für die Jubiläums-Aufführungen der „Nibelungen" gestellt hat, gehört auch der Sänger, dem die Rollen des „Fafner", „Hunding" und „Hagen" anvertraut worden sind, Johannes Elmblad. In der Hauptstadt Schwedens, Stockholm, wurde Elmblad im Jahre 1856 geboren. Nach einer normal verlaufenen Jugendzeit trat Elmblad im Jahre 1876 in das grosse Heer der Kunstaspiranten, in dem es so wenig „Auserlesene" giebt, ein. Drei Jahre eifrigen Studiums bei Julius Stockhausen und Rob. Radecke, später bei Viardot-Garcia förderten ihn soweit, dass er im Jahre 1879 eine grosse Konzertreise durch Deutschland, England, Schweden und Holland antreten und mit bedeutendem Erfolge zu Ende führen konnte. Müde des Wanderns trat Elmblad im Jahre 1881 in ein festes Verhältnis zur Dresdener Hofbühne, nachdem er dort als

Sarastro ausgezeichnet gefallen hatte. Von Dresden lenkte Elmblad seine Schritte na
Prag, dann nach Berlin, wo er in den Wagnerschen Rollen grosse Erfolge erzielte, en
zuletzt nach Breslau, wo er seit 1894 hochangesehen als erster Bassist wirkt. Den U
laub, den die grossen Bühnen dem Sänger gewährten, benutzte Elmblad zu gross
Kunstreisen. Zweimal sah er die „neue Welt" während seiner Gastspiele am Metr
politan-Opernhause zu New York, wo er neben Niemann und der Lilly Lehmann als Hu
ding und Hagen Aufsehen erregte. Unter dem stets reiselustigen Angelo Neuman
machte er im Jahre 1889 die Neumannsche Tournee nach Petersburg und Moskau m

Johannes Elmblad.
(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph in Dresden. Autotypie Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

eine Tournee, an der sich Heinrich Vogl, Therese Malten usw. beteiligten. Mit seinem
Hagen und Hunding spielte er auch in Russland die höchsten Trümpfe aus. Allen Ba
reuthbesuchern wird der Künstler noch aus dem Vorjahre als Fafner in bester Erinne
rung sein.

Luise Reuss-Belce.

Die liebenswürdige Künstlerin, die heuer, wie im vergangenen Festspieljahre, di
„Gutrune" in der Götterdämmerung, eine wohl ziemlich passive, aber in ihren Schwierig
keiten nicht zu unterschätzende Partie und daneben auch die zweite Norne zu singen
haben wird, bedarf kaum empfehlender Worte, einer „Captatio benevolentiae"; was sie
der Kunst schon geleistet hat, spricht am deutlichsten für sie. Luise Belce stammt au

einer Stadt, die der Kunst schon so unendlich viele begabte Jünger und Jüngerinnen zugeführt hat, nämlich aus Wien. Der heimatlichen Scholle blieb sie lange treu, wie überhaupt ein freundlicher Zufall die Künstlerin vor dem unstäten Wanderleben bewahrt hat. Denn nachdem sie an der schönen blauen Donau ihre Jugend- und Studienjahre verbracht hatte, kam sie, damals kaum flügge Novize, schon im Jahre 1881 an das Hoftheater in Karlsruhe, in dessen Verband sie volle 15 Jahre, bis zum Ablauf der Spielzeit 1895/96 verblieb. Dann folgte sie einem ehrenvollen Rufe an das Hoftheater in Wiesbaden. In Bayreuth erschien die Künstlerin schon im Jahre 1882 als Solo-Blumenmädchen bei der

Luise Reuss-Belce.
(Photographie von Oskar Suck, Hofphotograph in Karlsruhe. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

überhaupt ersten Aufführung des „Parsifal“, die unter den Augen des Meisters stattfand. Dieselbe Rolle sang sie auch im Jahre 1884 bei den drei Königsvorstellungen des Werkes in München. In den 15 Jahren ihrer Karlsruher Thätigkeit stieg Luise Belce stetig in der Gunst des Publikums und in der Kunst. Als besonders erwähnenswert seien aus ihrer dortigen Thätigkeit hervorgehoben ihre Interpretation der „Kassandra“ in Berlioz' „Trojanern“, mit deren erster Wiedergabe im Jahre 1890 sie eine That höchster Art vollbrachte, die ihren Namen überall bekannt machte, ihre „Kreierung“ der Ingwelde von Max Schillings, um den sie sich ebenfalls hohe Verdienste erworben hat, und endlich ihre herrliche Verkörperung der jugendlichen Wagnerschen Frauengestalten. In Anbetracht ihrer Verdienste ernannte der Grossherzog von Baden die Künstlerin zur grossherzoglichen Kammersängerin. Auch ausserhalb der badischen Residenz, in der man die

Belce geradezu vergötterte, ist sie häufig und stets mit grossem Erfolge aufgetreten, und zwar blühten ihr Lorbeeren nicht nur als Bühnensängerin, sondern auch in Konzertsälen anspruchsvollster Grossstädte errang sie stolze Siege, z. B. in einem Konzerte des Leipziger Liszt-Vereins, im Gürzenich in Köln, jüngst bei den Wiesbadener Festspielen als Brünnhilde u. s. w.

Helene Hieser,

die ausgezeichnete in fast allen deutschen Städten durch ihre Kunst oder wenigstens ihr Renommee wohl bekannte und auch neuerdings, gelegentlich des Leipziger Gastspieles des Stuttgarter Opernensembles in Pleissathen mit Wärme gefeierte Mezzosopranistin Helene Hieser stammt, wie so viele ihrer Kolleginnen in Apoll, aus der alten Phäaken-

Helene Hieser.
(Photographie von Andersen & Klemm in Stuttgart. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

stadt an der schönen Donau. Schon in allerfrühester Jugend wurde in ihr der Sinn für Musik lebendig, ohne dass allerdings jemand ahnte, dass aus der Tochter des gestrengen k. k. Professors an der Hochschule in Wien, der über Künstler nicht eben allzu hoch dachte, eine gefeierte Sängerin werden würde. Gelegentlich eines Aufenthaltes, den die frühzeitig ihres Vaters beraubte Helene Hieser mit ihrer Mutter in Reichenau nahm, hörte Marie Wilt die kleine Sängerin, und sie war es, die dem Kinde den Künstlerberuf in so verlockenden Farben schildern durfte, dass Helene trotz des energischen Widerstandes der ängstlichen Mutter und des strengen Vormundes die Erlaubnis, der Künstlerlaufbahn sich zuzuwenden, sich erzwang. So wandte sie sich an das Wiener Konservatorium und besonders an Mathilde Marchesi und unterzog sich einer Prüfung, infolge deren das erst 14jährige Mädchen ohne weiteres in die zweite Ausbildungsklasse aufgenommen wurde. Ihrem Fleisse hatte Helene es zu verdanken, dass sie schon nach dem ersten Jahre eine vakant werdende Freistelle erhielt, die es ihr ermöglichte, ihre Studien

in Ruhe zu beenden und in drei aufeinanderfolgenden Schuljahren, während welcher sie den Unterricht von Frau Marchesi, Frau Dustmann und Professor Rokitansky genoss, errang sie sich auch dreimal den ersten Preis. Bei den öffentlichen Prüfungen des Jahres 1880 hörte Direktor Hessler aus Strassburg die Novize und verpflichtete sie sofort seinem Theater, das sie als Nancy in „Martha" am 21. September 1880 zum ersten Male betrat. Im Frühjahr des folgenden Jahres erhielt Helene Hieser einen ehrenvollen Ruf an das Hoftheater in Stuttgart, gern folgte sie ihm und seit jener Zeit gehört sie zu den festesten Stützen des ausgezeichneten Ensembles. Helene Hieser, die im Jahre 1892 zur württembergischen Kammersängerin ernannt wurde, verfügt über ein sehr grosses Repertoire an hochdramatischen und Altpartien, aus dem als hervorragendste Leistungen ihre Amneris, Fides und Ortrud zu erwähnen sind, und so konnte es der Künstlerin an

Th. Plaichinger (Text siehe Seite 1221.)
(Photographie von van Bosch. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

verlockenden Anerbieten, ihren Stuttgarter Aufenthalt mit einer Thätigkeit an noch glänzenderen Bühnen zu vertauschen, nicht fehlen, aber alle Angebote, sogar das, die Erbschaft Frau Rosa Papiers anzutreten, schlug Frl. Hieser aus und blieb Stuttgart treu. Über die Stimme der Künstlerin schrieb zu Anfang der 90er Jahre kein geringerer als Richard Pohl: „Frl. H. ist im beneidenswerten Besitz einer Stimme von seltener Schönheit und Kraft. Ursprünglich Altistin, hat sie ihre Stimme zu einem Mezzosopran mit respektabler Höhe erweitert, ohne dass die Anlage dadurch gelitten hat. Was wir an ihrer Stimme vor allem schätzen, ist die Klangfülle, die Reinheit und Schönheit des Tones, welcher völlig mühelos, metallhell hervorquillt. Da ist selbst im fortissimo keine Anstrengung, kein Forcieren, kein Schreien zu bemerken und die Register sind vollkommen ausgeglichen — dank ihrer ausgezeichneten Methode. Sie ist eine echt dramatische Sängerin, mit leidenschaftlichem Ausdruck und feiner musikalischer Empfindung".

In Bayreuth tritt Helene Hieser zum ersten Male auf und zwar als zweite Rheintochter und eine der Walküren.

Th. Plaichinger.

In dem während der Festspielzeit ganz besonders gastfreundlichen „Wahnfried", in dem sich Künstler aller Gattungen und jeglichen Glaubens rendezvous geben, erregte im vorigen Jahre während der Aufführungen des Ringes eine junge Künstlerin Aufsehen und bei der Herrin des Hauses solches Wohlgefallen, dass Frau Wagner sofort entschlossen war, sie ihren Scharen zuzufügen: Thela Plaichinger. Frl. Plaichinger, von der die musikalische Welt noch nicht viel gehört hat — wie das bei der Kürze ihrer Bühnenlaufbahn ja auch nicht anders sein kann — ist so liebenswürdig gewesen, die Anfrage des Verlages „woher sie kam der Fahrt" usw., so eingehend zu beantworten, dass wir nur nötig haben, hier der Künstlerin das Wort zu geben. Frl. Plaichinger schreibt uns: „Ich bin geborene Wienerin, Tochter eines Wiener Schuldirektors und war ursprünglich für das Lehrfach bestimmt. Da mein Vater zugleich Chordirektor an einer grösseren Kirche Wiens war, wurde ich frühzeitig zur Mitwirkung im Chor herangezogen. Wegen plötzlicher Absage der Solistin an einem hohen Festtage musste ich deren Sopransolo übernehmen und es prima vista singen, wodurch ich die Aufmerksamkeit verschiedener Kunstverständiger, denen meine gesunde Stimme auffiel, auf mich lenkte. Auf wiederholtes Drängen derselben gab ich meine Stellung als Lehrerin auf und widmete mich dem Gesangsstudium. Ich besuchte das Wiener Konservatorium und erhielt meine letzte Ausbildung bei Frau Dr. Emma Mampé-Babnigg. Von Hofrat Pollini nach Hamburg engagiert, begann ich vor vier Jahren meine Bühnen-Thätigkeit als hochdramatische Sängerin. Wegen ungenügender Beschäftigung dort verliess ich nach vier Monaten Hamburg und folgte Neujahr 1894 dem Rufe des Herrn Dr. Krückl nach Strassburg, wo ich Vertreterin des hochdramatischen Faches bin."

Fritz Planck. (Text siehe Seite 1223.)
(Photographie von W. Höffert in Dresden. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Frl. Plaichinger ist es durch Talent und eisernen Fleiss gelungen, in Strassburg sich in kurzer Zeit eine sehr angesehene Stellung zu erringen, und besonders als Wagnersängerin wird sie in Süddeutschland hochgeschätzt. Den Bayreuthgästen stellt sich Frl. Plaichinger als eine der Nornen in „Götterdämmerung", als eine der Walküren und als Soloblumenmädchen vor. Hoffentlich kann die Bayreuther Kritik das glänzende Urteil, das Frau Cosima Wagner und die Strassburger Opernreferenten über die Künstlerin gefällt haben, unterschreiben.

Fritz Plank.

Der erste Baritonist der Karlsruher Hofoper, Fritz Plank, begann seine Künstlerlaufbahn an der komischen Oper in Wien, wo er von 1874–1875 wirkte. In diesem Jahre verpflichtete er sich dem Hof- und Nationaltheater in Mannheim für zweite Baritonpartien. Mit wachsender Kraft strebte der junge Künstler vorwärts, bis er sich „das erste Fach" sieghaft ersang. Sehr ungern sahen die Mannheimer Kunstfreunde Plank 1884 scheiden, allein das Hoftheater in Karlsruhe hatte dem Sänger so glänzende Bedingungen gestellt, dass er diesem ehrenvollen Ruf ohne weiteres Folge leistete. In demselben Jahre sang Plank zum erstenmal in Bayreuth und entzückte die Hörer in der anspruchsvollen, von ihm unvergleichlich verkörperten Partie des Klingsor im „Parsifal". Auch bei den Festspielen 1886 und 1894 sah man ihn als Zauberer des feenhaften Blumengartens. Den Recken Kurwenal in „Tristan und Isolde" stellte der Künstler 1886 gleichfalls dar. Schwere Krankheit warf den gefeierten Sänger 1889 aufs Krankenlager, so dass ihm die Mitwirkung bei den Festspielen in jenem Jahre versagt blieb. Vermöge seiner kräftigen Konstitution genas Plank jedoch bald, und dass die Krankheit seinen glänzenden Stimmmitteln nichts anzuhaben vermochte, bewies er schon 1891 wieder in Bayreuth. Er sang herrlicher denn je. Wie 1892 und 1894, so auch in diesem Jahre wieder stellt Plank seine geniale Vortragskunst als „Klingsor" in den Dienst der Wagneraufführungen, für die er als einer der berufensten Vertreter von einem gütigen Geschick prädestiniert erscheint.

Die Wiener Moderne.

Von W. Fred.

I.

Ich sehe bei uns in Wien — und gewiss ist es anderwärts ebenso — zwei grundverschiedene Arten moderner Schriftsteller und Dichter. Beide sind aufrichtig modern in ihren künstlerischen Bestrebungen. Die einen, sie bilden den Kern und die Masse, sind Anhänger der „Moderne", weil unsere Zeit jeden jungen Geist dieser Richtung der Kunst zuführen muss, ihre Persönlichkeit hätte sie zu anderer Zeit zu Romantikern, zu Idealisten, vor einem Jahrzehnt zu starken Naturalisten gemacht.

Abseits von diesen sehe ich vereinzelte Männer besondere Wege wandeln. Diese sind mir alle wert, ich halte einen jeden für einen ehrlichen Künstler. Des einen oder des anderen Art werde ich vielleicht tadeln. Mag auch sein, dass ich einem zurufe: Wenn du mir das und so zu sagen weisst, warte reichere, fruchtbarere Tage ab — allein auch den möchte ich nicht missen, denn wenn ich an eine neue Kunst denke, die von unserer Stadt ihren Ursprung nehmen soll, so muss sie uns von ihnen werden, die jeder ihr eigenes Gesicht haben, und deren Bestreben ein reines Ziel verfolgt.

Ich möchte nicht, dass man die erste Art niedrig achtet. Man wird sehen, dass ich gute, liebe Gestalten dort einreihe. Sie sind die Schrittmacher der

Litteratur; wir brauchen solche und sollen sie ehren. Man soll auch ihre Arbeiten verzeichnen und ihre Entwicklungen beobachten. Nur soll man ihre redliche Arbeit nicht für die grosse, lichte Kunst halten.

Die andern sind spärlich gesäet. Einen habe ich hier schon zu zeichnen versucht, den Hermann Bahr, den kritischen Führer der Wiener Moderne.

Stiller verträumter, im Geiste weniger jung, aber mehr Wiener ist Arthur Schnitzler.

Nur wenige Jahre sind her, dass man ihn in Wien kennt; im Reiche sind erst seine letzten dramatischen Arbeiten bekannt geworden.

Er ist ein Dichter. Das heisst: er weiss bedeutsames zu erleben, fühlt sein Erlebnis als solches und kann diesem dann würdigen Ausdruck verleihen. In seinen Dichtungen ist kein lautes Pathos. Wie ja unser Wiener Leben meistens nur bei kleinen Anlässen laut tönt, der grosse Zug des Lebens aber hier stiller und heimlicher ist als anderswo.

Es sind Bücher des Friedens, die er gedichtet hat. Man muss nicht schaudern und nicht erschrecken, wenn man sein Schauspiel „Liebelei" im Theater sieht oder seine Novelle „Sterben" liest, aber weinen kann man, und braucht sich dieser Thränen nicht zu schämen, die uns selig machen und eine leichte, liebe Stimmung verbreiten. Seine Werke sind aber bei weitem nicht rührselig, seine Töne sind eher zart als weich.

Die Skizzensammlung „Anatol"*, enthält eine Reihe kurzer Gespräche. Man kann hier nicht von „Technik" sprechen. Das „süsse Mädel" — das Wort ist ja bekannt geworden —, der Wiener Jüngling Anatol und sein Freund sprechen so, wie ein jeder von uns hat schon sprechen hören. Die Wiener jungen Leute müssen sich da wiedererkennen. So sind wir. Etwas weich, manchmal bei aller Jugend auch altväterisch, dann auch stark egoistisch, aber im allgemeinen doch „lieb". Und die Wiener süssen Mädel sind auch so wie die immer wechselnden Freundinnen Anatols. Kinder, die sich gerne tauschen lassen, schnell die Zuckerschichte der Lebensstille wegnaschend, trotzdem sie den bitteren Kern darunter wissen.

Stark ausgeprägt und jedem fühlbar, werden diese Gestalten in dem Schauspiel „Liebelei", das im Wiener Burgtheater vor zwei Jahren so gewirkt und auch in Deutschland den Ruf Schnitzlers begründet hat.

Man kann Bilder aus dem Leben im Roman oder im Theaterstück zeichnen, indem man Typen vorführt und deren Eigenschaften auf einander wirken lässt oder indem man einzelne merkwürdige Persönlichkeiten aus einer Menge heraushebt und durch die Verschiedenheit ihrer besonderen Eigenschaften die dramatische Verwicklung herbeiführt. Das erste hat Arthur Schnitzler in der „Liebelei", das zweite in der Novelle „Sterben" gemacht. Die Personen der „Liebelei" sind durchwegs Typen, mit einer kleinen Verschiedenheit sogar ein und derselbe Typus. Eine der auftretenden Personen heisst am Theaterzettel „Ein Herr", kurz, ohne Namen, den man, wie Lebensstellung und näheren Charakter, auch nicht erfährt. So hätte Schnitzler auch die anderen bloss, zwei Wiener Mädel, zwei Jünglinge usw. nennen können. Das eine Paar ist der Wiener Typus, wie er gang und gäbe ist — ein von Moralisten sehr verachteter Typus, was das Mädchen anbelangt. Dieser nennt sie eine Grisette oder im Affekt eine — Dirne, Schnitzler nennt sie ein „süsses Mädel". Die beiden, ihn braucht man gar nicht zu charakterisieren, leben miteinander leicht dahin, ein paar Wochen oder Monate lang, dann gehen sie still ohne Scene auseinander. Sie machen in ihrem „Verhältnis" keine grossen Sprünge, sie „lieben sich auch nicht, sondern „haben sich gern".

Durch eine kleine Variation ist aus diesem sorglosen Paar der zweite Typus entstanden, den die beiden andern verkörpern. Dieses Paar nimmt das Leben ernst

* „Anatol", „Liebelei", „Sterben", sowie überhaupt alle bisher erschienenen Werke Arth. Schnitzlers, sind in Berlin bei S. Fischer verlegt.

Für die ersten war es ein Lustspiel, für die zweiten ein Schauspiel, Tragödie. In dieser Welt giebt es keine leidenschaftlichen Scenen. Die Verwicklung wird nur durch die Verschiedenheit der beiden Typen erklärt. Denn beide Paare wollen ein gleiches Leben führen und nur dem leichtlebigen ersten kann es glücken. Man braucht sich nur vorzustellen, was eingetreten wäre, wenn nicht der zweite Jüngling, sondern der erste ein Duell gehabt hätte. Er wäre „vernünftig" gewesen, hätte sich jede Aufregung erspart und wäre wahrscheinlich deshalb auch nicht gefallen. Wenn aber doch, so hätte sein Mädchen um ihn herzlich geweint, sich nach zwei Monaten eingebildet, zu ihm habe sie das einzigemal wahre, grossartige Liebe gefühlt und sich nach weiteren drei bis vier Wochen getröstet.

Nun trifft das alles die anderen. Wie des zweiten, des sinnenden Mädchens Geliebter stirbt, da jammert es nicht, fällt auch nicht in Ohnmacht, — sie geht ohne Scene und leidenschaftliches Pathos in den Tod.

Es liegt ein eigener Zug in dieser Dichtung. Eine merkwürdige Lebensauffassung, ich scheue mich noch, aber ich möchte sagen, eine Moralidee liegt dem Schnitzlerschen Schauspiel, das mancher Philister frivol nennen wird, zu Grunde.

Der Vater des Mädchens, das ihrem Geliebten in den Tod folgt, weiss von der Liebschaft. Er ist ein braver, wir Wiener sagen, solider Mann, und dieser grundehrliche Bürger verdammt das Verhältnis seiner Tochter nicht. Er sagt: Das Mädel soll auch wissen, was das Leben Schönes hat. Was hat sie davon, wenn sie ihre Jugendzeit in der Nähstube versitzt und als blutarmes Ding nur die Schattenseite des Lebensweges betreten darf? Und was hat sie schon, wenn nach jahrelangem Warten der Strumpfwirker kommt und das alte Mädchen heiratet?

Diese Moralphilosophie hat ihre Berechtigung und ihre Besonderheiten. Vor allem ist sie bloss dichterisch. Logik ist nicht darin, im ersten Sinne des Wortes. Aber man muss das Wiener Leben auch kennen, um zu wissen, wie viel Wahres und Wohlwollendes und vielleicht auch Moralisches in dieser These von der Lebensfreude liegt.

Man mag es Epikuräismus nennen, aber auch die nüchterne Wissenschaft giebt jetzt zu, dass Epikur in unseren Augen verlästert wurde durch mittelalterliche Asketen, die seine warme, auf frischer Sinnlichkeit beruhende Lebensfreude für geile Genusssucht hielten.

Nicht Menschen, die Charakter und Schicksale mit vielen anderen teilen, sondern merkwürdige Einzelgestalten zeigt Schnitzlers Novelle „**Sterben**". Diese Art der Personen entspricht ja auch eher dem Wesen der Novelle.

Auch hier sehen wir ein Paar, einen jungen Mann und sein Mädchen. Er ist unheilbar, dem Tode geweiht: nur ein Jahr des Lebens gehört ihm noch. Und das wissen die Beiden. Allein das Mädchen will ihn nicht verlassen. Er stirbt an ihrer Seite und dieses lange letzte Jahr des Todeskampfes spielt sich vor uns ab. Ein Gemälde mit dunklen Farben, grauer Grund und auch die spärlichen Sonnenstrahlen werfen nur fahles Licht . . .

„Sterben" ist Schnitzlers reifstes, vollstes Werk. Ich möchte es kühn zu den besten Büchern rechnen, die die erzählende Litteratur aller Völker der letzten Jahre aufzuweisen hat.

Über „**Freiwild**", das ja in Deutschland früher aufgeführt wurde als in Wien, ist in diesen Blättern schon geurteilt worden.

Arthur Schnitzler ist ein Träumer, ein Dichter, der das Leben liebt, nicht allein wegen seiner Freuden, sondern auch um seiner sehnenden Schmerzen willen.

(Fortsetzung folgt.)

Der Elbgrund. (Riesengebirge.)

Da ich dich sah prangen
In der Sonne Strahl,
Rief ich — rief? nein jauchzt' ich
„Sei gegrüsst, mein Thal!"
Wie vom Lenzeshauche
Fühlt' ich mich umweht,
Dass ich doch noch einmal,
Einmal dich betrat!

Zu des Thales Seiten
Raget Felsgestein,
Ragen schroffe Wände
In die Luft hinein.
Doch da drinnen knospet's,
Blüht's und grünt und lacht,
Tausend Blümlein blühen
Dort in bunter Pracht.

Kopf an Kopf gedränget
Blum' an Blume steht,
Und aus jeder Blüte
Balsam webend weht.
Lassen Nachtigallen
Froh drob aus der Luft
Ihre Stimm' erschallen,
Und der Kuckuck ruft.

Doch dazwischen — plätschert
Wunderlieblich fein,
Seltsam glasklangartig
Bächlein durch den Hain.
Junge Wellen tanzen
Über Steingeröll,
In dem Lichtglanz funkelnd
Wie Rubinen hell. —

Ach, die Jugend schwindet!
Wie ein Kind zum Mann
Wächst auch du, mein Flüsschen,
Bald zum Fluss heran.
Aus der Ferne grüsse
Ich dich oft noch lang,
Thatest wohl dem Wandrer,
Kühles Nass. Hab' Dank!

Leopold Wulff.

Bücherbesprechungen.

Im Verlage von Wilhelm Hansen, Kopenhagen, sind soeben zwei Liederhefte von **Christian Sinding** erschienen. Am meisten geeignet für den Konzertvortrag dürfte der Cyklus „Vom Lenz zum Herbst" mit Texten von Collet Voigt sein. Alles, was aus der Feder des noch jungen hochbegabten norwegischen Komponisten stammt, ist bedeutend, aus der Alltäglichkeit weit emporragend. Die Kraft und Originalität, die man in seinen grösseren Werken bewundert, kennzeichnen auch seine Lieder, hier namentlich „Jugend und Schönheit", „Der junge brausende Frühling", „Schwere Stunden"; aber er versteht auch die einfachen, wehmütigen Saiten meisterhaft anzuschlagen, z. B. in den Liedern „Wie der Sommerabend lacht", „Es gingen Tage", „Doch was galt Welt mir". Der zweite Cyklus „Wildrosen" enthält 12 kürzere Reime im volkston-ähnlichen Stil komponiert und weist viele Schönheiten auf. Überhaupt kann man die Lieder von Christian Sinding, auch seine früheren „Ranken und Rosen", „Alte Weisen" usw. den deutschen Sängern und Sängerinnen, die gute und bedeutende Musik verbreiten wollen, nicht genug empfehlen. B. H.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Theater Oper

München Nachdem das Hof- und Nationaltheater während der diesjährigen Ferienwochen einem teilweisen Umbau [illegible] einer gründlichen Renovation des Zuschauerraumes unterzogen worden [illegible] wurde [illegible] August mit Wagners „Lohengrin“ als erster der sogenannten [illegible] wieder eröffnet. Die Aufführung des vom Intendanten Herrn von Possart glänzend inscenierten Werkes stand unter keinem günstigen Stern. Die Vertreterin der Elsa, Frl. Lilly Dressler ist offenbar stimmkrank, auch Herr Dr. Raoul Walter ist den Anstrengungen der ungekürzten Lohengrinpartie nicht gewachsen. Unzureichend war auch Schmalfeld als König Heinrich. Gutes boten nur Frl.

Frank als Ortrud, Bertram als Heerrufer und besonders Brucks als stimmgewaltiger Telramund. Das Orchester war neu postiert (in Terrassenform) und leistete unter Franz Fischers Leitung durchweg Vorzügliches. A. H.

Wien. Das Hofoperntheater nimmt seine Vorstellungen am 1. August mit „Lohengrin“ wieder auf.

Theater (Schauspiel).

Berlin. Herr Max Karpa, der Kapellmeister des Berliner Theaters, hat eine Musik zum II. Teile des „Faust“, der an der genannten Bühne vorbereitet wird, geschrieben. Herr Karpa ist weiteren Kreisen bisher durch Kompositionen komischen Genres bekannt geworden.

— Italien sendet uns im nächsten Theaterjahre drei neue Autoren, und zwar E. A. Butti, einen geistvollen Romanzier, mit einem Schauspiel in drei Akten „Versuchungen“, dann Sabatino Lopez mit einem Schauspiel in drei Akten „Brüder“, das in der römischen Aristokratie spielt, und Giuseppe Baffico, den römischen Publizisten und Romanzier mit dem vieraktigen Schauspiel „Das Wunder“, ein Sittenbild aus den unteren Klassen Roms. Ausserdem werden Bracco, Giacosa, Rovetta und Antona-Traversi mit neuen Stücken vertreten sein.

Görlitz. Das neue Lustspiel „Geld“ von O. Marpurg, eine Bearbeitung von Bulwers Komödie „Money“, ging hier mit durchschlagendem Erfolg in Scene.

Paris. „La Vassale“, Lustspiel in vier Akten von Jules Case, hat trotz der vortrefflichen Darstellung im Théâtre Français nur einen schwachen Achtungserfolg erzielt. Das Lustspiel ist weniger ein Theaterstück als eine Reihe von Vorträgen über die Rechte und die Gleichstellung der Frau.

Personalien.

Das Befinden der Sängerin **Lillian Nordica** ist, wie aus London gemeldet wird, fortdauernd befriedigend, und nach Aussage der Ärzte befindet sie sich jetzt auf dem Wege der Rekonvalescenz.

Der bekannte Pianist **Ossip Gabrilowitsch** befindet sich gegenwärtig in dem russischen Badeorte Hungerburg, zurückgekehrt von seiner grossen Konzertreise, die

ihn bekanntlich auch nach Berlin geführt hatte. Seine letzte Station war London, wo er während der Jubiläumsperiode in einem Hans Richter-Konzerte debütierte. Der junge Künstler hat für die nächste Saison einen Antrag nach Amerika erhalten, hat ihn aber abgelehnt, um den Einladungen diesseits des Oceans — zunächst wieder aus England und Deutschland — nachkommen zu können.

Der Verfasser der umfassendsten Beethoven-Biographie, **Alexander Thayer**, ist am Donnerstag in Triest im Alter von beinahe achtzig Jahren gestorben. Thayer war eine Reihe von Jahren hindurch amerikanischer Konsul in Triest. Drei Bände der Beethoven-Biographie sind erschienen, für den vierten ist, wie es heisst, alles Material hinterlassen.

Pablo de Sarasate weilt augenblicklich in seiner Heimat Pamplona und wird dort von seinen Landsleuten sehr gefeiert. In einem, natürlich ausverkauften, Konzert spielte er u. a. das Beethovensche Violinkonzert und erregte damit unbeschreibliche Begeisterung, die sich auch später, als er die Variationen über die Jota zum Besten gab, in stürmischer Weise äusserte. Schon vorher hatte er sich nach alter Sitte aus Anlass des Fermin-Festes auf öffentlichem Platze hören lassen und einen geradezu frenetischen Beifall geerntet, als er die heimischen Tanzweisen spielte. In bewegter Weise dankte er „seinem" Volke und wiederholte die Jota.

Arthur Deetz, der ehemalige Leiter des Berliner Kgl. Schauspielhauses, ist am Herzschlag gestorben. Deetz wurde am 18. Juni 1826 geboren und wurde am 1. Januar 1879 als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Direktors Hein Direktor des Kgl. Schauspielhauses. Am 30. September 1887 schied Deetz aus seinem Amte.

Der Gastspielvertrag der Wiener Hofoper mit **Lilli Lehmann** ist nunmehr endgültig vollzogen. Die Künstlerin soll wieder in einigen Wagner-Rollen und anderen auftreten und dürfte Frau Sedlmair ersetzen.

Marcella Sembrich wird im Winter eine Konzerttournee durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika machen und schon im September Europa verlassen.

Kapellmeister **Mahler** gilt in Wiener gut unterrichteten Theaterkreisen als der künftige Direktor des k. k. Hofoperntheaters.

Frau **Julie Kopacsi-Karczag** wird sich am 7. Oktober in Hamburg einschiffen zur Fahrt mit dem Schnelldampfer Normannia nach New York, wo sie am 1. November als Star der Conried'schen Operettestagione auftritt.

Arthur Sullivan wird demnächst die Jubiläumsode Rudyard Kipling's in Musik setzen.

Cléo de Mérode, die bekannte Ballettänzerin der Pariser Grossen Oper, einer der gefeiertsten Bühnensterne, verlässt für einige Zeit Paris, um die Amerikaner durch ihren Liebreiz und ihre Grazie zu erfreuen. Ihre Reise nach New-York bringt ihr 90000 Francs ein.

Eleonora Duse gedenkt in der Zeit zwischen dem 28. November und 3. Dezember in Budapest viermal aufzutreten.

Am Karlsbader Stadttheater absolvierte **Annie Dirkens** ein mehrmaliges Gastspiel mit grossem Erfolg.

In der grossen Oper in Paris trat am 19. Juli ein neuer Tenor, **Raynal,** zum erstenmal auf. Seine Stimme wird als vorzüglich gepriesen.

Die Soubrette **Minnie Cass** vom Berliner Centraltheater hat sich mit einem amerikanischen Millionär vermählt.

Der langjährige Kapellmeister am Wiesbadener Residenztheater, **Bernh. Triebel,** der während des letzten Winters am Stadttheater in Trier thätig war, ist dort nach schweren Leiden gestorben.

Die Sängerin Gräfin **Fausta Labia** aus Venedig, welche durch Angelo Neumann in Prag zu Ende der Spielzeit dort eingeführt wurde, gedenkt nächsten Winter eine Kunstreise durch Deutschland zu unternehmen.

Karl August Kern, der Komponist zahlreicher herrlicher Männerchöre, ist nach längerem Leiden in Laubach gestorben.

In Stuttgart starb der Kammermusikus **Wilhelm Hermann,** der 40 Jahre als ein Meister auf seinem Lieblingsinstrument, der Oboe, Mitglied des Hoftheater-Orchesters war und zugleich am Konservatorium Klavierunterricht erteilte.

Saint-Saëns arbeitet in Gemeinschaft mit dem Pariser Librettisten **Gallet** an einem lyrischen Musikdrama, das „Die Geschichte des 19. Jahrhunderts" zum Inhalt hat und bei Gelegenheit der nächsten Weltausstellung in Paris zur Aufführung kommen soll.

Wie verlautet, steht ein bekannter süddeutscher Impresario in Unterhandlung mit dem bekannten Sängerbrüderpaar **Jean** und **Eduard de Reszke** wegen eines für diesen Winter in verschiedenen von Deutschlands Hauptstädten in Aussicht genommenen Gastspieles.

Frau **Marie Brema** wird in der zweiten Hälfte des November am Leipziger Stadttheater vermutlich als „Brünnhilde" gastieren.

Kapellmeister **Molnar** in Altenburg eröffnet mit einem Teil des neuen Hoftheater-Ensembles vom 1. August an in Halberstadt eine Monatsoper, die bis zum 12. September währen soll.

In St. Moritz starb plötzlich und unerwartet die einst so berühmte Schauspielerin Frau **Marie Seebach**, die erste Gattin Albert Niemanns und hochherzige Gründerin der Seebach Stiftung in Weimar.

Kapellmeister **Korolanyi** vom Theater Unter den Linden in Berlin hat eine Operette „Ein Abenteuer" vollendet.

Der langjährige Heldentenor des Braunschweiger Hoftheaters, Kammersänger **Schroetter**, ist nach schwerem Leiden gestorben.

Verschiedenes.

Das Originalmanuskript des Fragments einer unvollendeten Oper „Die Hochzeit" von Richard Wagner ist nach England in den Besitz einer Dame gekommen, nachdem man es in Villa „Wahnfried" zu Bayreuth angeboten hatte, ohne eine Einigung über den Preis erzielen zu können.

— In Dieppe wurde kürzlich das Saint Saëns Museum eingeweiht. Der bekannte Komponist hat der Stadt eine Sammlung von 2000 Gegenständen zum Geschenk gemacht.

— Der deutsche Musiker-Verband, der in der vorletzten Woche in Berlin seine Beratungen abgehalten hat, beendigte die Sitzungen am 24. Juli. Nach erschöpfter Tagesordnung wurden 300 Mark für ein Lortzing-Denkmal aus der Verbandskasse bewilligt.

— Man schreibt aus Bayreuth: die letzte Generalversammlung des „Allgemeinen Richard Wagner Vereins" unter der Leitung des Bürgermeisters v. Muncker in Bayreuth war im ganzen von nur 12 Herren, die 1682 Stimmen zu vertreten hatten, besucht. Die geringe Teilnahme an der Versammlung beweist, dass dem Verein recht wenig Interesse entgegengebracht wird. Frhr. v. Seckendorff aus Berlin erstattete den Rechenschaftsbericht und teilte mit, dass seit dem vorigen Jahre die Zahl der Mitglieder sich von 4126

auf 3148, also wiederum um beinahe 1000, vermindert habe. Die Ausgaben be[trugen] 11 735 Mark 17 Pfg., darunter 2076 Mark für die Stipendienstiftung, 7200 Mark für [Ein]trittskartenankauf. Während der Erörterung über verschiedene Anträge wurde auch [die] Frage der Auflösung des Vereins besprochen. Die sämtlichen Redner sprachen [sich] dagegen aus, besonders Frhr. v. Wolzogen. Hofmann aus Graz führte aus, dass [eine] Änderung der Zweckbestimmung des Vereins notwendig sei. Angesichts der Zu[kunft] der Festspiele erscheine es als eine Anmassung, wenn der § 1 der Satzungen [sage:] Zweck des Vereins sei es, die Festspiele zu fördern und periodisch wiederkehrende [Auf]führungen der Werke Wagners anzustreben. Der Verein müsse als seinen nunmehr[igen] Zweck betrachten, die Festspiele auch Unbemittelten zugänglich zu machen und für [das] Verständnis des Kunstschaffens und der Kunstanschauung Wagners zu wirken.

— Von einem Pariser Wagner-Theater, das Lamoureux begründen sollte, war [in] den Blättern vielfach die Rede. Dazu wird nun aus Paris geschrieben: „Ein Richa[rd] Wagner-Theater ist in Paris ebenso unmöglich wie in Berlin — und aus demselben Grunde: die Wagnerschen Werke sind Eigentum der Grossen Oper respektive der Opéra comique."

— Vieuxtemps-Denkmal. Der Stadtrat von Verviers hat einstimmig die Summe von 10 000 Francs als Beitrag zur Errichtung eines Vieuxtemps-Denkmals bewilligt.

Die Gefahr, dass in Paris sowohl die Konzerte der Grossen Oper wie diejenigen Lamoureux' eingehen, scheint dadurch vermieden zu werden, dass beide Unternehmungen unter Lamoureux verschmolzen werden. Ein Wagner-Theater Lamoureux' oder Maurels hätte keinen Sinn, da die Werke Wagners in Paris an die Grosse Oper oder die Opéra comique fest vergeben sind.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

BAYREUTH, 21. AUGUST.
HEFT 6.

Bayreuther Festspielausgabe

der Zeitschrift für
Musik
und
Litteratur
Die Redenden Künste

I. JAHRG. 1896/97.
HEFT 48.

Preis des Heftes 50 Pf.

Abonnementspreis auf die 7 Hefte der Bayreuther Festspielausgabe M. 2,—.

Abonnementspreis auf den laufenden Jahrg. M. 6,—.

C. W.

KONSTANTIN WILDS VERLAG
LEIPZIG und BADEN-BADEN.

Inhaltsverzeichnis.

Bayreuth, den 21 August.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.

Verantwortlich für die Redaktion Carlos Droste in Bayreuth (Redaktion der „Bayreuther Abendzeitung", Richard Wagnerstrasse 13. Sprechstunde der Redaktion von 1/2 12–1/2 1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,–, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 50 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt 1, No. 1975.

Heft 48.

Inhalts-Verzeichnis.

Zur gefl. Beachtung! Wir erlauben uns ergebenst darauf aufmerksam zu machen, dass das Abonnement auf unsere Zeitschrift von jedem Hefte ab begonnen werden kann und zwar unter Abrechnung des Betrags für die bereits erschienenen Hefte des Quartals.

Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Die Fahrt nach Nibelheim.

Von Moritz Wirth.

b. Der Aufstieg.

(Fortsetzung.)

Als die Götter nach Alberichs Gefangennahme wieder zur Oberwelt emporsteigen, müssen wir für ihren Weg einige, auf eben diesen Umstand zurückgehende Veränderungen annehmen.

Die Schmiedefeuer sind bedeutend schwächer geworden. Es folgt dies darau dass die Ambosse, die vorher von 6a bis in 9a hinein zu hören waren, jetzt nur in 7 und 6b vernehmbar sind, und keineswegs mit der früheren Wucht. Sollte Albericl Überwältigung von den Zwergen bemerkt worden sein und die Nachricht davon, die sich wahrscheinlich wie ein Lauffeuer verbreitet haben wird, ungünstig auf ihr Feuer zu Arbeit und die Arbeitsfeuer eingewirkt haben? Ein Gelüsten, wider den Stachel ihre Ausbeuters zu löcken, haben wir ja schon vor dessen Zuruf „Zögert ihr noch? Zaudert wohl gar?" beobachtet (Entd. S. 182).

Das schwächere Licht muss weiter den Weg durch 6b hindurch schwach erleuchten, so dass auch die Finsternis auf diesem schon vor dem Übergange zu 5b einbricht. Es kann dies am besten beim Beginn der vier Posaunentakte geschehen, die noch Alberich zuzuschreiben und (im Gegensatze zu Entd. S. 187/88) 6b zuzurechnen sein dürften. Die alsdann auf 6b entfallenden 12 Takte werden gleichwohl nicht mehr Z beanspruchen, als die 8 Takte von 6a mit ihren zäh ausgeschlagenen Schmiedetr und dem in unserer und Wotans Seele schmerzlich erstaunt gedehnten Wehemot Denn Alberich wird in seinem Hass und seiner Wut hier dieses selbe Motiv zwar m grösster Stärke, doch eben darum nur kurz herausstossen, wie wenn einer mit höchstem Ungestüm in seine Ketten reisst. Es wird also noch Zeit zu den vier Takten dumpfen Grollens übrig bleiben, in das der gellende Aufschrei sich allmählich verliert. Hofft Alberich, als sich Finsternis umher verbreitet, vielleicht auf eine Gelegenheit zur Flucl

Waren auf der Hinfahrt in 5 immer noch unbestimmte Umrisse zu erkennen, muss jetzt, vielleicht noch als Folge der Abschwächung des Lichtes aus der Ambosshö auf dieser Strecke vollste Finsternis herrschen. Der Grund dafür ist psychologisch. Wie es Leute giebt, die am hellichten Tage nicht allein zu sein vermögen, weil sie sich vor ihren eigenen Gedanken, die über sie die Oberhand gewinnen könnten, fürchten, so beobachten wir ähnliches jetzt an Wotan. Ihn drückt die Sorge wegen der Ries

kommen sie eher zurück als er und finden die Lösung nicht vor, dann ist Freia verfallen. Aber selbst dieser Gedanke vermag sich dieses so reichen und seiner selbst sicheren Geistes mit der Unwiderstehlichkeit und Ausschliesslichkeit einer Zwangsvorstellung nur zu bemächtigen in Folge eines besonderen Umstandes der völligen Nachtverlorenheit der Strecke 5b. Später, als Fricka dem Wotan den Eid abgenommen hat, werden wir freilich noch Stärkeres ohne alle derartigen Beihülfen mit ihm erleben. Hier aber scheint nur diese Vorstellung der Grösse Wotans angemessen.

Leider können die 4 Takte Riesenmotiv, die uns Wotans Innerstes verraten sollen, auf doppelte Art falsch gespielt werden. Erstens durchweg im schwerwuchtigen Riesenzeitmasse, wobei das vom 3. Takte an sich hinzugesellende Logemotiv die Behäbigkeit eines mit Thran gefütterten Eskimos entfaltet, oder zweitens gleich von vornherein mit Loges Beweglichkeit, die, zunächst, wo man die Veranlassung noch nicht einsieht, dem Riesenmotiv zu Gesicht steht, wie einem Eisbär Schmetterlingsflügel.

Der richtige Vortrag muss den Riesenschritt, mit dem fast so gewichtig wie gewöhnlich zu beginnen ist, durch die zweimalige Wiederholung hindurch bei seinem vierten Erscheinen bereits doppelt so schnell werden lassen. Doch darf man ihn nicht in der Weise beschleunigen, dass jeder der Schritte 2, 3 und 4 etwas rascher als der vorausgehende, in sich aber gleichmässig rasch genommen würde, sondern die Beschleunigung muss in das Motiv selbst hineintreten, etwa so, wie wenn die 4 Motive im gleichen Zeitmasse, aber mit immer kürzeren Notenwerten gespielt würden

Noch etwas rascher als das 4. Motiv ist das Zeitmass in Takt 3 und 4, wo Loge hinzutritt, aber in diesen zwei Takten nur gleichmässig rasch. Auf diese Weise in tiefster Nacht und tiefster Stille pp, vielleicht mit Fernton, von uns vernommen, dürfte das Riesenthema wirklich wie eine Regung aus dem hintersten Winkel von Wotans Gewissen klingen, das sich seines Mannes unwiderstehlich bemächtigt und ihn schliesslich im 3. und 4. Takte unter dem Frohlocken Loges, der natürlich keinen Fernton hat, vor sich herjagt oder ihn von Loge mit fortreissen lässt. Dass das Riesenmotiv sich beinahe selbst schon anhört wie ein schlagendes Gewissen, verstärkt noch den Eindruck. Die Stelle ist einer der vorzüglichsten Belege zu der von Porges, Bayr. Bl., 1880, S. 149, überlieferten Lehre Wagners von der Bedeutung und Behandlung des Erinnerungsmotives.

Bei der Wiederholung in D ist die rhythmische Behandlung der Stelle natürlich dieselbe, nur noch etwas drängender. Denn die Sorge ist stärker geworden. Dies zeigt auch das p anstatt pp an, mit dem nunmehr das Riesenmotiv beginnt, sowie das zu jedem 2. und 4. Viertel hinzutretende pizzikierte Viertel der Bratschen. Sind das stärkere Schläge des Herzens oder Stiche des quälenden Gedankens im Gehirn? Vielleicht, dass Wotan in der Unruhe, die ihn treibt, es selbst nicht zu sagen wüsste.

Die lang ausgehaltenen Akkorde des Des- und Es-dur-Dreiklanges auf Loges siegreichen Hohn und die überlegene Stärke beider ihren Gefangenen emporschleppenden Götter zu deuten, werden diejenigen nicht ablehnen, die mit Wagners Gebrauch der Tonarten vertraut sind.* Vorzüglich passt zu dem Es und seiner Bedeutung eine Bemerkung von Porges Bayr. Bl. 1880, S. 278, über diese Figur

*) Ausführliche Beweise kann ich hier nicht geben. Doch sei die erstgenannte Bedeutung von Des-dur, als die seltnere, mit einigen Beispielen belegt. Tristan, Klavier-Auszug in 8° S. [illegible] die Figur des gierig auf seine Beute stürzenden Meeres, S. 17 20 „befehlen liess dem Eigenholde Furcht der Herrin ich, Isolde", S. 45 „für böse Gifte Gegengift", S. 53 „den Trank für wen? Wer mich betrog", S. 60 „doch was er schwur, das schwur ich nicht", S. 72 „und ihrer Künste Wunderkraft", S. 247 den Lust, mit der Kurwenal Melot ersticht

Es müsse, meint er, die Verzögerung und Abschwächung des Tones dieses Taktes sich ausnehmen, „als wenn Wotan mit eiserner, und dabei dennoch ganz ruhiger Gewalt den in seinen Banden sich ohnmächtig windenden Alberich darniederhielte“. Im allgemeinen sicherlich sehr richtig, nur dass für Wotan lieber Loge einzusetzen sein wird, weil erstens jene Sechszehntelfigur zu den drei Takte vorher beständig aufwärts ziehenden Violinen Loges gehört, und weil zweitens ihr erstes Viertel in Violoncellen und Bässen lautet, was lebhaft an die gleiche Figur in den Violinen zu Beginn der Nibelheimhandlung, wo Alberich den Mime herbeischleppt, erinnert. Sollte Alberich wirklich sich loszureissen versucht und Loge ihn dafür sehr fühlbar bei den Ohren genommen haben? Neben der um der Riesen willen immer nötiger werdenden Eile rechtfertigte also auch dieser Umstand die Aufwendung des Es dur Akkordes.

(Schluss folgt.)

Richard Wagner als Musikästhetiker.

Von Dr. Rudolf Louis.

(Fortsetzung.)

Dass diese ganze formale Aussenseite der Musik nun in der That nicht direkt dem inneren Wesen der Musik entsprungen ist, indem dieses ganz unmittelbar Erscheinung wird, sondern von aussen in sie hineinkommt, zeigt sich, wenn wir an dem früheren musikalischen Kunstwerke das auf seinen Ursprung hin untersuchen, was wir seine Form zu nennen gewohnt sind. Wir sehen da nämlich, „dass die Musik sich nur in Formen vernehmen lässt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäusserung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten, gleichsam vermöge der in ihnen latenten Musik“, und es giebt schlechterdings (in der Erscheinung) keine Musik „ausserhalb der Form, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse, dem kausalen Zusammenhange nach, entnahm“ (X, 14). Daraus erhellt, dass die Musik in ihrem eigentlichen Wesen einem chemischen Stoff gleicht, der rein überhaupt nicht darzustellen ist, sondern nur in Verbindung mit einem anderen, und die Form ist für die Musik nichts weiter als die Bedingung für die Möglichkeit ihrer Erscheinung. Soll nun aber diese Erscheinung der Musik allgemein und sofort verständlich ausfallen, so müssen jene Lebensbeziehungen, welche als formgebendes Princip für die musikalischen Gebilde dienen sollen, möglichst einfach und elementar, sozusagen allgemein formaler Natur sein, deshalb sehen wir die reine Instrumentalmusik sich zunächst aus der Form des Tanzes und Marsches herausentwickeln. An dieses Formschema bleibt die Instrumentalmusik so sehr gebunden, dass jede Abweichung von ihm als eine Willkürlichkeit empfunden wird, die die Musik aus sich selbst heraus zu rechtfertigen nicht imstande ist, weshalb sie auch selbst von dem „kühnen Beethoven zu seinem anderweitig grössten Nachteile vermieden werden musste“ (V, 192).

Will die Musik einem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis Rechnung tragen, wozu die grosse Bereicherung ihrer Ausdrucksmittel sie befähigt, so muss sie schliesslich mit jenen ihren elementaren Formen in Konflikt geraten, diese müssen ihr zu eng werden, um den von ihr auszudrückenden Inhalt in sich aufzunehmen. Der Gefahr nun, dem Hörer vollständig unverständlich, weil formlos, zu werden, entgeht der moderne Musiker, der sich von der überlieferten, konventionellen Form emancipiert, dadurch, dass er die Motivierung der freien, sich entwickelnden, nicht bloss nach einem ein für allemal feststehenden Schema aneinandergereihten musikalischen Gebilde ihrem kausalen Zusammenhange nach aus einer dichterischen Idee heraus erfolgen lässt. Deshalb ist die Verbindung der Tonkunst mit der Dichtkunst zum Gesamtkunstwerke des Wort-Ton Dramas schon im Wesen der Musik und ihrer Entwickelung begründet. Sie allein ermöglicht es dem Musiker sich aller der technischen Erweiterungen und Vervollkommnungen der musikalischen Ausdrucksmittel, jener grossartigen Neuerungen in Instrumentation, Harmonisierung und

Rhythmik, durch welche die Sprache der Tonkunst in neuerer Zeit so unendlich bereichert wurde, rückhaltlos zu bedienen, ohne sich jemals in phantastische Willkürlichkeit oder unverständliche Formlosigkeit zu verlieren. Und in dieser Verbindung erweist sich einerseits die Musik der Schwesterkunst gegenüber als „die höchste, die erlösende Kunst" welche das, was jene nur in weiter Vermittelung durch das Organ der Begriffssprache andeuten kann, ganz unmittelbar lebendige Wirklichkeit werden lässt, indem sie die in den Erscheinungen verborgen ruhende Seele alles Seienden selbst zum Tönen bringt — „gleichsam vermöge der Offenbarung der in ihnen latenten Musik", wie Wagner a. a. O. ebenso knapp als präcise sich ausdrückt —, andererseits giebt der von der Dichtung gelieferte äussere Vorgang der Musik die Möglichkeit, ihr An-sich ganz und restlos Erscheinung werden zu lassen, wodurch die reale Welt und jene ideale Welt des wahrträumenden Musikers vermöge ihrer durchgängigen Parallelität einander gegenseitig ergänzen und erläutern, indem die Musik zu der phänomenalen Welt des Dichters sozusagen das metaphysische Substrat giebt und andererseits der Dichter dem Musiker gleichsam die „Vorstellungsformen" liefert, das Gefäss, das raum-zeitliche Formschema, in welchem die Gebilde des Tonkünstlers zu einem wohlgeordneten, auch für den Intellekt und dessen logische Bedürfnisse durchaus „motivierten" Ganzen sich aneinanderreihen.

Diese Notwendigkeit, Musik und Dichtkunst sich gegenseitig ergänzen zu lassen, wenn namentlich erstere das höchste Mass der in ihr möglichen Wirkungen ohne anderweitige grosse Nachteile erreichen will, führt einerseits zum musikalischen Drama, andererseits zur Symphonischen Dichtung Franz Liszts, der Wagner auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik eine analoge Bedeutung wie seinen eigenen reformatorischen Bestrebungen zuschreibt und deren Ästhetik namentlich durch Aufzeigung der gänzlichen Verschiedenheit des Lisztschen Verfahrens von jener auf einem Verkennen des Wesens und Zwecks der Instrumentalmusik beruhenden falschen Art von Programmmusik, deren genialster Vertreter Berlioz ist, geliefert zu haben, das unvergängliche Verdienst jenes oben erwähnten Briefes „Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen" ist.*) —

(Schluss folgt.)

Richard Wagners „Ring des Nibelungen".

Geschichtlich und musikalisch analysiert von Max Chop.

III. Aufzug. (Fortsetzung.)

Der letzte Abschnitt des Tondramas beschäftigt sich mit der Bestrafung Brünnhildes für den begangenen Ungehorsam, — das zweite Glied in der Kette jener Leiden, die das mit dem Fluche Alberichs behaftete Gold über den Obersten der Lichtalben und deren ganze Sippe bringt. Die Walküre ist vor dem Zorne Wotans zu den Genossinnen auf den Gipfel eines einsamen Felsberges geflohen, hier trifft sie Heervater und kündet, die acht Schwestern wegschickend, schweres Strafgericht an. Gefasst sieht Brünnhilde der Zukunft entgegen. Weiss sie doch Sieglinde mit dem kostbaren Pfande der Liebe unterm Herzen geborgen in jenem finsteren Walde, wo die Nibelungen hausen und Fafner als grimmer Wurm den Hort bewacht, dorthin wendet sich der Fuss Wotan-Wanderers nur ungern. — Des höchsten Gottes Zorn besänftigt sich allmählich unter der Rechtfertigung und den Bitten der Wunschmaid. Nach zärtlichstem Abschied vom „kühnen, herrlichen Kinde", seines „Herzens heiligem Stolze" küsst er die Gottheit von ihr und versenkt sie in einen Zauberschlaf, aus dem sie nur erwecken soll, wer die Spitze von Wotans Speer nicht fürchtet. Loges lohende Feuer umgeben, von Wotan herbeigerufen, den

*) Vergl. auch meinen Aufsatz „Alexander Ritter und die Symphonische Dichtung", Jahrgang I, No. 17/18 der „Neuen Musikalischen Rundschau."

einsamen Fels, auf dem die verzauberte Wunschmaid unter breitästiger Tanne in voller Rüstung schlummert und des Weckers harrt, dem das leidende Weib der Wälsungen, Sieglinde, in Jung Siegfried das Leben geben wird. — — —

Siegfried.

Draussen im wilden Walde lag wimmernd ein Weib. Mime, der Schmiede gewandtester, half ihm zu seiner Höhle, in der die Werkstatt sich befand, um die Frau am warmen Herde zu hüten. Ein Kind trug sie im Schoss; traurig gebar sie's hier und starb in ihrer Not, — doch Siegfried, der genas. Zugleich mit dem Kinde übergab die Sterbende dem Pfleger ein zerbrochenes Schwert, das der Vater führte, als er im letzten Kampfe erlag. — Nothung.

I. Aufzug.

So finden wir im „Siegfried“ den jungen Wälsungenspross in Mimes Höhle wieder, ein stattlicher Gesell, voll ungebändigter Kraft, voll gesunden Sehnens nach der Welt und nach mannhaften Thaten. Allein zum Zuge in die Fremde fehlt dem Recken ein Schwert, das er schwingen kann, ohne es zu zerschlagen. Mimes Kunst vermag nichts gegen Siegfrieds Kraft; selbst den stärksten Stahl knickt er wie ein leichtes Rohr, das zerbrochene Götterschwert Nothung aber kann der Nibelung nicht zusammenschweissen, wie sehr er auch sinnt und sich müht. — Da betritt Wotan Wanderer die Höhle des Zwerges. Der misstrauische, ungastliche Mime giebt Heervater drei Fragen zu lösen und muss für drei Gegenfragen an Wotan sein Haupt verpfänden. Anstatt Heervater nach dem auszuforschen, was ihm zu wissen not thut, vergeudet Mime sein Anrecht auf unnütze Fragen. Von Wotans Gegenfragen weiss er zwei zu beantworten, bei der dritten: „Wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweissen?“ verlässt ihn sein Wissen. Drohend tönt es zurück: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu. Dein weises Haupt wahre von heut', verfallen lass' ich's dem, der das Fürchten nicht gelernt!“ Der davonschreitende Gott lässt den Zwerg in Todesangst zurück. Siegfried findet ihn bei der Heimkehr im Winkel verkrochen. Stürmisch verlangt der Recke ein Schwert. Mime vermag ihm keines zu übergeben, und vertraut ihm endlich die beiden Stücken des zersprungenen Nothungsstahles an. Jauchzend empfängt sie Siegfried. Und siehe! Der das Fürchten nicht kennt, er schmiedet mit kräftiger Hand das Schwert und zerschlägt als erste Probe für des Stahles Kraft den eisernen Ambos Mimes in zwei Teile.

II. Aufzug.

Nothung ist vom furchtlosen Knaben geschweisst, Mime's Haupt nach Wotans Wort dem Schwerte Siegfrieds verfallen, so ist es für Mime an der Zeit, an die eigene Rettung zu gehen und den schlimmen Feind zu beseitigen. Mit einem Gifttranke ausgerüstet, führt er den Jüngling in den wilden Wald vor Neidhöhle, wo Fafner als Wurm den Hort bewacht. Dort soll Siegfried das Fürchten lernen; in Wirklichkeit hofft der Zwerg, Fafner werde den Kühnen verschlingen. Wenn nicht, so bleibt ihm immer noch der giftige Sud. Im Morgengrauen langen beide vor Neidhöhle an. Mime schildert Siegfried den Wurm mit all seinen Schrecknissen, ohne dass der Knabe die geringste Furcht zeigt, trägt er Nothung zur Seite. Als der hässliche Zwerg gegangen ist, um sein eigenes Leben vor Fafner in Sicherheit zu bringen, streckt Jung Siegfried sich unter mächtigen Baumwipfeln am murmelnden Waldquell aus und träumt von Vater und Mutter, während es in den Kronen der hundertjährigen Baumriesen flüstert und aus den Zweigen des Waldvögleins Gezwitscher herabtönt. Der Jüngling schnitzt eine Pfeife aus dem Rohr am Quell, um es dem gefiederten Sänger nachzuthun, aber nur hässliche Töne erzeugt das plumpe Instrument. Ärgerlich wirft er es weg, setzt sein Horn an die Lippen und bläst ein frohes Stücklein. — Da regt sich's schwerfällig im Busch; des Schlangenwurms furchtbarer Leib wälzt sich langsam vor und Fafners Stimme brüllt ihm ein schreckliches „Was ist da?“ entgegen. Anstatt im jungen Recken Furcht zu erwecken, reizt das Ungeheuer seinen Humor. Er geht kühn dem Wurm zu Leibe, Nothung findet das Herz des Gräulichen sicher. Dem Verendenden nennt Siegfried seinen Namen, mit einem schweren Seufzer haucht Fafner seinen Geist aus. — Wie nun der Knabe beim Ausziehen Nothungs seine Har-

mit dem Drachenblute benetzt, empfindet er brennenden Schmerz und führt unwillkürlich die Rechte zum Munde, das Blut abzusaugen. Sein Genuss lässt ihn den Gesang des Waldvogels verstehen, der ihm aus dem Geäst zuruft, dass in Neidhöhle sich der Nibelungenhort Tarnhelm und Ring befinden. So wendet sich Siegfried zur Höhle, aus der er kurz darauf mit den Kleinodien zurückkehrt. Unterdessen hat sich auch Mime wieder eingefunden. Der Waldvogel warnt den Besitzer des Hortes vor dem listigen Zwerge: „O, traut' er Mime, dem Treulosen, nicht! Hörte Siegfried nur scharf auf des Schelmen Heuchlergered', wie sein Herz es meinet, kann er Mime versteh'n, so nützt' ihm des Blutes Genuss." Und wirklich erfährt er aus Mimes Reden, die seinem Ohre so klingen, wie sie gemeint, nicht wie sie gesprochen sind, dass ihn der tückische Zwerg mit dem giftigen Sud töten will. Mit einer Geberde des Ekels streckt er den Nibelungenzwerg tot zu Boden. Seinen Fall begleitet Alberichs höhnisches Lachen aus dem Felsgeklüft. — Nun wirft Siegfried Mimes Leiche auf den Hort und wälzt des Wurmes Riesenkadaver vor Neidhöhle, diese also versperrend. Und wie er, vom Kampfe ausruhend, sich wieder ins weiche Moos am Quell streckt und das Waldweben mit seinem süssen Zauber beginnt, da erwacht in ihm das bisher instinktiv empfundene Liebessehnen von neuem zum Sehnen nach einem Weibe, einer trauten Genossin. Zwitschernd antwortet ihm der gefiederte Freund: „Jetzt wüsst' ich auch noch das herrlichste Weib. Auf hohem Felsen sie schläft, ein Feuer umbrennt ihren Saal, durchschritte Siegfried die Brunst, erweckt er die Braut, Brünnhilde wäre dann sein!" — Jauchzend springt er empor, da er erfährt, das nur der Brünnhilden gewinnt, der das Fürchten nicht kennt, der Vogel flattert als Führer ihm voran.

III. Aufzug.

Am Fusse eines Felsenthals verschwindet das Tier, Wotan, der soeben von Erda das nahe Ende Walhalls erfuhr, vertritt Siegfried den Weg. Trotzig begegnet ihm der Jüngling. Während im Anfang Heervater an dem unbändigen Ungestüm des Wälsungsprosses seine Freude empfindet, kehrt sich diese später in Unmut um, bis zum hellen Zorn sich steigernd, als Siegfried drohend auf ihn eindringt. Wotan hält dem Wilden seinen Speer vor: „Fürchtest das Feuer du nicht, so sperre mein Speer dir den Weg! Noch hält meine Hand der Herrschaft Schaft. Das Schwert, das du schwingst, zerschlug einst dieser Schaft, noch einmal denn zerspring' es am ewigen Speer!" Wütend stürzt sich Siegfried mit gezücktem Nothung auf den Mörder seines Vaters, vom Schwertstreiche getroffen, rollt der Speer in Stücken zu Boden. Wotan verschwindet. Aus der Höhe herab senken sich Loges feurige Gluten, mit einem Jubelrufe verschwindet Siegfried im wogenden Flammenmeere.

Mehr und mehr verziehen sich die Feuerwolken, vor uns liegt der Gipfel des Brünnhildenfelsens, unter der Tanne die schlummernde Wunschmaid, während Jung Siegfried staunend am Saume der felsigen Höhe rastet. Zaghaft tritt er heran, er gewahrt die Schlummernde, die er anfangs für einen Mann hält, bis Nothung die Brünne gelöst hat und ihn die weichen Formen der weiblichen Brust eines andern belehren. Zum ersten Male befällt ihn die Furcht, erzitternd sinkt er über das schöne Weib und küsst es mit langem, innigem Kusse wach. Langsam schlägt die Hehre die Augen auf und begrüsst nach tiefem, langjährigem Schlummer entzückt die Erde von neuem. Aber ihr stürmischer Wecker, der beim Anblick der herrlichen Frau in brünstigem Liebessehnen vergeht, belehrt sie, dass sie ihre Göttlichkeit bald abstreifen muss, um im echten Menschentume aufzugehen. Auf die anfangs sanft Abwehrende, dringt der Wilde immer begehrlicher ein, kein Bitten, kein Flehen vermag sein stürmisches Verlangen abzuschlagen. Endlich siegt auch dieses Verlangen über Brünnhilde, jauchzend streift sie die Göttlichkeit ab, um als Menschenweib an Siegfrieds Brust zu sinken und in der Liebeshingabe jene berauschende Wonne einzuschlürfen, die der Walküre ewig versagt war — — —

(Fortsetzung folgt.)

Peter Gast als Liederkomponist.*)

Eine Skizze von George Armin

„In demselben Grade, wie man ignoriert wird, muss man sich betonen. Das Gute darf nie ignoriert werden. Es muss immer und immer wieder betont werden. Der gemeinen selbstsüchtigen Reklame heutzutage hat man eine edle selbstsüchtige Reklame entgegenzusetzen." Diese Worte jenes eigentümlichen Künstlers von „Waisenknabe, Künstler und Mathematiker"**), welches Werk eine hochinteressante Erweiterung und Ergänzung Rembrandtscher Gedanken ist, ja dieses letzteren Gebäude an Einheitlichkeit, Originalität und Klarheit übertrifft, diese Worte sollen das Motto zu meiner Skizze bilden. Ich will sie jedoch noch ergänzen, indem ich betone, dass da, wo der Künstler diese edle Reklame ausser acht lässt, der Kritiker die Pflicht hat, für das Kunstwerk dieses Menschen diese edle Reklame zu machen.

In einer heissen Stunde, als das Werk vollendet und es niemand der Beachtung wert fand, soll der Schöpfer ausgerufen haben: „Selig sind, die nicht komponieren." Der Name dieses Komponisten ist mir entfallen, aber sein Ausruf gab mir Grund zum Nachdenken. Man darf sich fragen, was es ist, das so unendlich vielen Musikern den gerechten Schlaf raubt, sie immer von Neuem treibt, Unkraut unter den Weizen zu bringen. Ist es der Wille zur Macht, der in einfältiger Verblendung sich seiner That nicht bewusst dort elende Hütten aufbauen will, wo Monumente von erhabener Grösse auf ihn herabblicken? Sie singen, ohne dass ihnen Gesang gegeben, und das Allerschlimmste ist, dass sie mit dem süsslichen Geklingel, mit den Erbärmlichkeiten ihrer musikalischen Empfindungen den Weizen oft im Keim zu ersticken drohen, dass sie der Masse heutiger Konzertsänger liederliche Konzessionen machen und so den ernsten Mann zu dem Ausruf bringen: „Selig sind, die nicht komponieren."

Ich habe hier eine Persönlichkeit zu behandeln, die vielleicht mehr durch die Herausgabe der Werke Nietzsches dem gebildeten Leser bekannt sein mag. Als Komponist, speciell als Liederkomponist ist sie nicht bekannt. Was mich zwingt, für sie edle Reklame zu machen, ist die Erkenntnis, dass wir es hier mit Kompositionen zu thun haben, die in ihrer Eigenart, in ihrer Poesie den Werken Schumanns, Jensens, Brücklers, Franz gleichzustellen sind, die aber nach deklamatorisch-dramatischer Seite hin eine höhere Stufe einnehmen. Als ich Opus 1, das erste Lied, zur Hand nahm, war ich überrascht über die Formvollendung und die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks. Ich suchte vergeblich in der Liedlitteratur nach einem ähnlichen, kühnen Wurf. Das ganze Lied ist ein übersprudelnder Erguss feuriger Leidenschaft, das gegen Schluss in einen geradezu verzückten Jubel ausbricht. Und bei alledem diese klassische Form, wie sie Schumann zu seinen besten Liedern gefunden. Auch das zweite Lied dieses Op. 1 „Der Gast" (Gedicht von Anna Ritter) war ein neuer Beweis für meine Entdeckung. Der ganze keusche Zauber einer reinen Dichterseele thut sich hier auf. Durch Synkopierungen und Harmonisationen, denen ein wunderbar heimlicher Charakter innewohnt, erhält dieses Bild den Hauch stiller Anmut. Die Liebe tritt als ungebetener Gast auf, sie nimmt das heisse Herz der Jungfrau erst leise gefangen, bis sie zuletzt sich in ihrer bewussten Macht dem jungen Antlitz offenbart.

Wie bei der Mehrzahl der Peter Gastschen Lieder, so ist auch hier die Begleitung ein selbständiges Gebild, sie ist ein scheinbar wirrer Blätterschmuck, in welchem sich die Melodie geschmeidig hindurchwindet — selbständig und nie versinkend. Manches ist geradezu instrumental, klangcharakteristisch empfunden. Es ist nicht schwer, in dem Liede „Der Gast" das Schwebende der Grundmelodie von der Violine spielen zu hören.

*) Dieser Aufsatz ist zuerst im „Kunstgesang" erschienen, wurde dann von dem Verfasser durch die inzwischen erfolgte Herausgabe von Op. 6 und 7 ergänzt und in dieser Fassung unserer Zeitschrift übergeben. D. Red.

**) Erschienen in Const. Wilds Verlag, Leipzig.

Trug Op. 1 mehr den Charakter der Innigkeit und des stillen Jubels in sich, so sehen wir in Op. 2 eine neue Seite des Komponisten. Das dramatisch Lyrische hat dem lyrisch Dramatischen Platz machen müssen. Die Begleitung giebt hier teilweise ihre Selbstständigkeit auf, sie wird eine Bekräftigung des Wortes, indem sie sich diesem anpasst. Der Jubel scheint hier keine Grenzen zu kennen — leidenschaftlich, keck und humoristisch beginnt er und lässt den Hörer kaum zur Besinnung kommen. Es sei hier an das köstliche Lied erinnert „Tristan musste ohne Wahl."

An Op. 2 will ich gleich Op. 5 knüpfen, nicht als ob in der steigenden Opuszahl irgendwelcher Aufgang oder Niedergang zu finden wäre — Op. 1 könnte ebensogut Op. 100 sein — sondern weil Op. 1, 2 und 5 speciell für hohe Stimmen geschrieben (für hohen Tenor und Sopran), dagegen Op. 3, 4 und 7 durch die tiefe Singstimme ein besonderes Gepräge tragen. Dieses Op. 5 ist Frau Emilie Herzog gewidmet und scheint dem weichen, lyrischen Charakter dieses Organs Rechnung zu tragen. Im Gegensatze seiner sonstigen Liedkompositionen hat hier Peter Gast den Liedern eine äusserst einfache Struktur gegeben, sie sind fast im Volkston gehalten, entbehren der Pointe und haben oft ein direkt naives Ausschauen. Es will mir scheinen, als ob hier die Person der mit diesen Kompositionen beehrten Sängerin das eigentliche Wort gesprochen, nicht der sonst freischaltende Wille des Schöpfers. Auch treten hier Anklänge an Schumann nicht allein in der Form, sondern direkt in den Motiven auf, sodass dieser Cyklus — mit Ausnahme des ersten, einzig köstlichen Gebildes — einen schwächeren Pulsschlag hat. Sie sind nicht der Notwendigkeit entsprungen. Sie haben nicht geschaffen werden müssen. Daher ihr fast leichtsinniges Gewand, ihr geistreichelnder Blick und ihre leichtvergesslichen Worte.

Mit Op. 4 haben wir wieder das wahre Antlitz unseres Komponisten, hier quillt wieder reiches, üppiges Leben, jeder Takt ist „im seligen Dichtertraum" geschaffen und Form und Inhalt decken sich auf das Schönste. Sogleich das erste Lied „Zecher Bibliothek". Humor und Behäbigkeit blitzen aus jeder Zeile. Das Materielle im Leben in dieser Weise mit den Fäden der Poesie zu umspinnen, sodass der tückische Geist, der hier versteckt liegt, sein Gesicht so schlau zu verstellen weiss, ist ausser Schumann und Jensen nur noch diesem Komponisten gelungen.

Denn es ist etwas Eigenartiges mit diesen Lustliedern, in denen ein brünstiges Lob auf den Saft der Reben gesungen wird. Die Wirklichkeit schaut anders aus. Der Falstaff im modernen Leben ist mehr eine lächerliche, bedauerliche Figur und vermag all die körperlichen Gebrechen, die sein edler Saft in langen Nächten erzeugt hat, nur auf Augenblicke zu verscheuchen.

Wie schon erwähnt, es ist nur dem Auserwählten gegeben, das Eigenartige poetisch zu vertonen. Die Mehrzahl aller dieser Loblieder sind in ihrer Berechnung auf den grobsinnlichen Effekt einer Täuschung entsprungen. Diese kann, wie es das Leben unserer Grossen beweist, so entzückend sein, dass man sie nicht einmal wahr nimmt. Aber bereits das zweite Loblied auf Bacchus „Lacrimae Christi" beweist die Feinheit der Empfindung unseres Komponisten, der hier dem Gedicht Töne unterlegte, die mehr Ernst und Harmonie, denn Trinkersehnsucht und Übermut malen.

Der Fiedelmann, der bei dem Trunke des welschen Weines auf die Knie sinkt und Gott bittet, dass er auch einmal in Deutschland solchen Wein weinen möge, ist mit feiner Ironie gezeichnet — es ist ein Alter, der in seiner Erfahrung jene stille Behäbigkeit eines weisen Zechers besitzt.

Dieses Opus 4 enthält ausser den Trinkliedern jenes auch von Schubert köstlich komponierte „Glückliches Geheimnis" und „Wie bist du meine Königin", das auch Brahms nach seiner Façon durchzukomponieren suchte. Es ist ganz interessant, die Peter Gastschen Produkte mit den obigen beiden zu vergleichen. Dieser Vergleich nämlich lässt uns so recht die dichterische Eigenart unseres Komponisten empfinden. Gegen Schubert gehalten, der obiges Lied mit zartem, aber etwas monoton süssen Ausdruck aufgefasst und der Begleitung ein unveränderliches Gepräge verliehen, nimmt sich das Peter Gastsche Lied ebenso feinsinnig und duftig, aber bedeutend charakteristischer, schwungvoller und gegen Schluss dramatisch pointierter aus.

Wie Löwe mit seinem Erlkönig nichts dem Schubertschen Gebilde nachgegeben, so Peter Gast gegen des letzteren Komposition. — Beide sind im Werte gleich. Ungleich dagegen und damit zugleich ein treffendes Licht auf den „Liederkomponisten" Brahms werfend, ist „Wie bist du meine Königin" von Gast und Brahms. — Peter Gast, der ein neutrales Verhältnis von Stimmen stets zu vermeiden sucht und sich des Unterschiedes von Alter und Geschlecht in der menschlichen Stimme wohl bewusst ist, hätte durch seine Komposition „Wie bist du meine Königin" kein besseres Urteil über den Liederkomponisten Brahms fällen können. Denn hier hätte Brahms durch die Lösung der thatsächlich schwer zu komponierenden parenthetisierenden Sätze beweisen können und müssen, dass er ein Meister der Deklamation, der unbedingt notwendigen Pointierung in der Melodie ist. In ein paar ohrenfällige, innerlich hohle melodische Phrasen geht diese, wie die meisten Liederkompositionen Brahms auf. Von jener hohen Daseinswonne des Graubart Hafis weiss so eine im Sopran (!) gesetzte Komposition nichts zu melden, sie ist im Vergleich zu der Peter Gastschen in dieser Hinsicht ein Zeugnis schöpferischen Unvermögens und Mangels an einfacher Logik.

Mit Op. 4 scheint Op. 7 nahe verwandt zu sein. Beide, für eine Bass-Baritonstimme gesetzt, könnte man als Cyklus wohl vortragen, indem der Grundcharakter, die lyrische Stimmung, sämtlichen Liedern eine eigentümlich gefärbte Einheitlichkeit verleiht. Ausser „Lethe" aber scheint mir Op. 7 das Poesievollste zu sein, was Peter Gast geschrieben, ja Lieder wie „Arabisch" und „Trotzdem" sind in der Erfindung und Schönheit mit das Beste, was die gesamte Litteratur des Liedes aufzuweisen vermag. Mit den einfachsten Mitteln erzielt der Komponist hier Stimmungen und Steigerungen, wie sie, ganz besonders was das fremdländische Kolorit anbelangt, nur noch Stranz hervorzuzaubern imstande war. In der süssen und zugleich herben Satzweise dieses Liederpoeten ist auch das Lied „Erwartung" komponiert. Was für den ersten Augenblick befremden mag, ist das bereits in Op. 4 so glücklich entworfene Lied „Glückliches Geheimnis". Zweimal dasselbe Gedicht zu singen und zwar so köstlich, ist ebenso merkwürdig wie bewunderungswürdig.

Aus Op. 6 (Lieder für hohen Tenor) hebe ich hier ganz besonders das Lied „Lebenslust" hervor. Kühn, geradezu bacchantenartig setzt es an und ergeht sich in die Seligkeit jener orientalischen Lebensanschauung, der ein Goethe gehuldigt. Aber was verlangt hier der Komponist von dem modernen Sänger, welchen Fluss der Stimme, welch' verschwenderische Fülle des Ausdrucks? Und wo ist diese zu finden? . . .

Ich komme zum Schluss meiner Skizze auf das grössere und vollendetste der bisher erschienenen Werke unseres Komponisten, auf die Dichtung „Lethe", von Konrad Ferdinand Meyer. Sie ist von Gast für Orchesterbegleitung und für eine Baritonstimme gesetzt, kann aber auch vom Verlag aus im Klavierauszug bezogen werden. Dennoch würde es zum Nachteil der Komposition gereichen, wenn statt der bis ins Kleinste malenden Orchestrierung das einfarbige Klavier die wundersame Begleitung übernähme.

Man muss schon selbst ein gut Stück Dichter sein, will man die ganze süsse und wilde Wehmut, mit der der Komponist das Kunstwerk angehaucht, ganz empfinden. Der Dichter fährt jäh aus seinem Traume (Orchesterbegleitung), der Atem stockt, der Blick zittert noch nach von seltsamer Erinnerung. Er sieht sein Lieb in einem Nachen, der ohne Ruder auf stiller Fluth dahin fliesst. Knaben und Mädchen mit Lotoskränzen singen ein Lied von süsser Wehmut. Im sehnsüchtigen Schmerze stürzt sich der Dichter in die seltsame kühle Flut, erreicht die ziehende Barke, und reisst aus seiner Liebsten Hand den kreisenden Becher, denn sie hat ihm soeben mit weihevoller Stimme Vergessen zugetrunken. Da, wie er in die Flut den Becher wirft, färbt sich die Wange seiner Liebe mit Blut. Von neuem erfasst ihn unheilbarer Harm und er küsst sie,

> Die den bleichen Mund mir willig bot —
> Da zerrannst du lächelnd mir im Arm
> Und ich wusst es wieder — Du bist tot!

Und wie hat diese Dichtung, die an Heines vollendetste Schöpfungen erinnert, unser Komponist vertont? Der schwermütige Ton, den Schumann in seinem unsterblichen

Liede „Mit Myrten und Rosen" angeschlagen, ihn hören wir wieder, aber noch einschneidender, tiefer grabend, so dass unser Herz bei dem Gedanken an dieses Lied in verlassenen Stunden Thränen weint und im wahnsinnigen Schmerz um verlorene Liebe zusammenzuckt.

Ein Meisterwerk in der Deklamation, in der Charakteristik des Ausdrucksvermögens, in der Zeichnung melodischer Linien, vor allem in dem Goldgehalt der Stimmung, wird diese Komposition denen unserer Alten angereiht werden müssen.

Mit dieser einzigen Komposition ist mit einem Schlage das Lied zur höchsten Stufe erhoben, es stützt sich auf den reichfarbigen und charakterisierenden Boden des Orchesters. Freilich muss es ein Meister sein, der hier mit sichtender Hand Schatten und Licht so verteilt, dass der Ausdruck der menschlichen Stimme ständig in den Vordergrund tritt. –

Es wird hohe Zeit, dass wir auf dem Felde des Konzertgesanges Reformation über Reformation erleben. So wie die Dinge heutzutage liegen, ist keine Aussicht vorhanden, dass das Lied — eines der wenigen deutschen Worte im musikalischen Wörterbuche – zu seiner Würdigung gelangt. Dem Konzertgesang widmen sich meist abgetakelte Bühnensänger oder Leute mit wenig Stimme und wenig Seele. Mit ganz seltenen Ausnahmen hören wir in einer Grossstadt durchweg keinen einzigen anständigen Liederabend. Es wird gesungen, es wird Komödie gespielt, es wird Reklame gemacht, es werden dem Publikum einfältige Konzessionen gemacht, da man seiner Sache nicht sicher ist, man hat ausser einigen Phrasen eine so arme Bildung, dass man sich schämen sollte, es aber aus grober Unwissenheit nicht thut. Da ist es denn nicht zu verwundern, dass Kompositionen, wie die Peter Gasts ganz unberücksichtigt bislang geblieben sind, dass diese in ihrem reichen Gehalte flink übersehen und beiseite geschoben werden, wie die eines Franz, Brückler und Jensen.

Doch die Missstände sollten wenigstens die gebildeten Musiker nicht abhalten, sich mit diesen neuesten Schöpfungen zu befassen und vermöge ihrer Autorität die besseren Bühnen- und Konzertsänger zu veranlassen, auf diese ein wenig Liebe zu verwenden.

Wahrlich, sie sind des Schweisses der Edelen wert.

Drei „Kleinigkeitskrämereien".

Von Moritz Wirth.

b) Der Waldvogel.

Noch aus der Zeit, wo eigenes Schauen, Naturgeschichte und holder Märchenglaube uns über die Sprache der Vögel belehrten, ist uns der Gedanke an solch einen klugen, geflügelten Kameraden vertraut. Sein Bild umflattert wohl noch nüchterne Männer auf einsamen, sommerlichen Waldwanderungen und verschlingt sich mit dem, wozu sie sich gern von ihm geführt sähen, seien es auch nicht immer scharfe Abenteuer, blinkende Schätze, holde Frauen. Wer vermöchte dem Dichter böse zu sein, dass er das Wunder, das wir auch heute noch bereits halb in uns tragen, fertig gedichtet vor uns hingestellt hat? Noch kein Kritiker, wie gewaltig er auch gegen Wagnersche Wunder (vergl. Wagners Ges. Schr., IV² S. 102 ff.) zu Felde gezogen sein mag, hat schwerlich sein Richtschwert gegen dieses eine ihrer lieblichsten geschwungen.

Vielleicht aber ist es noch etwas anderes, weshalb wir uns dieses Gastspiel aus der Geflügelausstellung so gern gefallen lassen: die Oper in ihm! Ich meine die eigenartig frischen Vogelweisen und die süsse Brühe, in der sie schwimmen, das berühmte Waldweben. Die Oper! Es ist so, ich glaube auf allen Bühnen und bisher noch stets im Festspielhause! Hier der Beweis: wie wäre es, wenn man in dem Waldvogel nicht immer noch fortgesetzt ein Stückchen Oper — hörte, wohl möglich, ihn überall als —

Hosenrolle zu geben? Wo bleibt die Knabenstimme? Ich hoffe, dass der verehrte Herr Redakteur ihr Fehlen mit zu den Schwächen zu rechnen mir erlauben wird, die auch er von Bayreuth uns zu berichten versprochen hat (S. 1174).

Das Wesen des Vogels wird psychologisch durch die zerfliessende Linie bezeichnet, welche die allgemeinen Stimmungen, Gefühle und Ahnungen von den bewusst logischen Gedanken scheidet. Die ersteren bilden den Grund- und Hauptbestandteil seines seelischen Daseins, die Gedanken kommen zu ihnen nur so hinzu, dass sie jedesmal, wo der Vogel sie denkt, aus jenem allgemeinen Mutterboden neu herausgeboren zu werden scheinen. Sie bilden daher auch kein eignes, selbständig sich und seinem Inhaber Ziele und Richtung setzendes Gedankensystem. Die Reden, die der Vogel dem Siegfried hält, sind nur ebensoviel einzelnstehende Spiegelbilder seiner Gefühlswelt, die auf letztere nicht zurückwirken. Dass diese Reden gleichwohl eine einheitliche Reihe bilden, ist nur die Folge dieser Unterströmung, die in diesem Falle glücklicherweise einheitlich ist, weil sie sich nicht an Widerständen stösst und zersplittert. Mit seinem Gefühl ist der Vogel in die ihn umgebende Welt eingebettet. Es verliert sich als Erinnerungsdämmer in die Vergangenheit und spannt sich als Ahnung, Wunsch und Sehnsucht der Zukunft entgegen.

Zur Belebung, wie zum Beweise dieser Sätze sei auf einige Einzelheiten hingewiesen. So gleich auf das „Hei" und „o" der ersten Reden, später auch „jetzt" und „nur", als den Gefühlskelch, aus dem die folgenden Gedanken fast mechanisch, wie durch Krystallisierung, herauswachsen. Es ist aber bezeichnend, dass diese Ausrufe keine mächtige Gefühlswelle darstellen, wie in den Fällen, wo wir Menschen sie anwenden, sondern vielmehr ein halb träumerisches Sinnen über dem Gedanken, der nachher kommen soll.

Hierher gehört ferner die 3. Person, in der der Vogel mehr von Siegfried als mit ihm spricht. Die Scheu des Naturwesens zeigt sich darin, das selbst geistig allzu nahe Berührungen meidet, weil dadurch die eigene, noch allzu gefühlsweiche Persönlichkeit zerdrückt werden könnte. Mehr noch bildet wohl der Name Siegfrieds den Fasspunkt für die dem Vogel übergewaltige Persönlichkeit. So ist auch der Name das erste, was Kinder von einer Sache wissen wollen, und dasjenige, womit Greise ihre schwankenden Erinnerungen zu sammeln und festzuhalten suchen.

Wie wenig der Vogel noch im stande ist, sich aus allgemeinen Stimmungen zu fester Individualisierung und Charakterisierung zu erheben, zeigt endlich der Umstand, dass er seine ziemlich umfänglichen Mitteilungen mit vier Formeln bestreitet, die oft kaum einen leisen Hauch des seinen Worten von menschlichem Standpunkte aus zukommenden Gefühlsinhaltes verraten. Am bemerkenswertesten ist die mit den vier langgezogenen Tönen, bei denen man nicht weiss, ob der begonnene Gedanke träumerisch abbrechen oder sich noch zu Ende bilden wird.

Und die dramatische Aufgabe dieses Wesens? Weshalb musste der Dichter es gerade so und nicht anders schaffen und an dieser Stelle seines Werkes einfügen, um die Handlung weiter zu führen, die ohne einen solchen Vermittler vielleicht ganz anders geworden wäre?

Es sind wiederum die Gewohnheiten des Opernmenschen, hier des Librettolesers, die uns bisher über verschiedene gar nicht nebensächliche Schwierigkeiten in den Reden des Vogels haben hinwegsehen lassen. Es fragt sich nämlich:

1. woher hat der Vogel Kunde, dass sich Ring und Tarnhelm im Nibelungenschatze befinden, und von ihren geheimen Eigenschaften,
2. welches ist die wonnige That, die Siegfried thun soll, und
3. welche Rolle soll der Tarnhelm dabei spielen?

Wer sich nicht damit beruhigt, dass der Vogel von jenen beiden Gegenständen spricht, weil ja wir von ihrem Verbleibe wissen, muss die erste Frage notwendigerweise aufwerfen. Zu ihrer Beantwortung wird man ein wenig Dichter werden müssen, eine Forderung, mittels selbständiger Ergänzung zwischen den Zeilen zu lesen oder um die Ecke zu sehen, die Wagner in keinem Werke öfter und weiterreichend an uns stellt als im Ring. Ich sage demnach:

Als Fafner mit seinem Raube zur Neidhöhle kam, packte er ihn, ehe er ihn hinunterschleppte und sich darüber verwandelte, erst noch einmal aus, um sich bei vollem Sonnenscheine daran zu weiden. Bei dieser Gelegenheit erblickte der Vogel den Hort und in ihm Helm und Ring. Von ihrer Kraft aber erfuhr er, indem er sie fühlte. Sagt doch Mime von dem Helm: „den Zauber, der ihm entzückt, den Zauber erriet ich nicht recht." Und Wotan spricht von den Beuterunen, die das Rheingold berge. Die entfesselte Gewalt des Ringes haben wir den Zwergen gegenüber sich bewähren sehen, so wird wohl der Vogel, der den Grundkräften der Natur um so viel näher steht, von dieser Macht etwas verspüren, auch ohne dass Alberichs Spruch sie ihm löst. Er verspürt sie, wie er einerseits Mimes Treulosigkeit und, „wie sein Herz es meint", errät und wie er sich andererseits zu Siegfried hingezogen fühlt, weil er sich diesem wesensverwandt fühlt. Ähnliches können wir an Siegfried in Bezug auf die Waldvöglein schon im ersten Aufzuge beobachten.

Emi Gleiss*), Herzogl. Kammersängerin in Dessau.
(Der Waldvogel und das erste Soloblumenmädchen der Bayreuther Festspiele 1897.)

---

*) Die heitere Tochter der schönen Rheinpfalz, wurde Frl. Emi Gleiss nach einer im elterlichen Hause — ihr Vater bekleidete zuletzt in München die angesehene Stellung eines Postrats — froh und glücklich verlebten Jugend, nachdem sie in dem kgl. Max Joseph-Stift zu München ihre allgemeine Ausbildung genossen hatte, im Alter von 15 Jahren auf die Musikschule der kunstsinnigen bayrischen Residenz geschickt. Bald darauf vertauschte sie dies Institut indes wieder mit dem Privatstudium in Gesang und Ausbildung für die Bühnenlaufbahn bei dem vortrefflichen Lehrer Professor Adolf Schimon in München. Im Jahre 1887 begab sich die jugendliche Künstlerin in Begleitung ihres Lehrers und seiner Gattin, der berühmten Liedersängerin Frau Anna Schimon-Regan, nach der Musikstadt Leipzig, wo sie weiteren emsigen Studien oblag, um ein Jahr später nach Berlin überzusiedeln, wo sie ein Engagement an der Hofbühne erhielt, in deren Verband sie bis 1890 verblieb. Die grosse Bühne erwies sich aber alsbald dem Fortkommen der Anfängerin als hinderlich, so dass Frl. Gleiss, vom Grafen Hochberg in zuvorkommendster Weise von ihrem dritten Engagementsjahr entbunden, bald darauf einem Ruf an die Schweriner Hofbühne folgen konnte, der die Künstlerin indes nur ein Jahr

Hier eröffnen sich breite Blicke auf den Zusammenhang auch dieser Kleinigkeit mit dem ganzen Werke. Ein Weg zweigt sich ab zu Betrachtungen über Siegfried, den Waldknaben, der in dem Waldvogel sein verkleinertes Abbild und eine genauere Ausprägung gewisser Seiten seines Wesens besitzt. „Sage mir, mit wem du umgehst, und ich will dir sagen, wer du bist.“ Ein anderer Weg lenkt zu einem der tiefsten Abschnitte der Philosophie Wagners und der des Ringes insbesondere hinüber, der Lehre von der Wesenseinheit aller Dinge im Willen und von der daraus folgenden engeren Gefühlsverwandtschaft der verschiedenen Gruppen von Individuen unter einander, woran sich der Nachweis der Verwendung dieser Lehren in Wagners Dichtungen zu schliessen hätte. Wir bemerken jedoch nur diese Wege, ohne sie hier zu gehen.

Der Waldvogel will aber seinem lieben Freunde Siegfried nicht nur ein Geschenk mit dem Ringe machen, mit dem man diese ganze Welt, in der sich's so vogelhaft wohlig lebt, erwerben kann, sondern er will auch noch das herrlichste Weib dazu fügen. Siegfried hat's ihm ja geklagt, dass er so allein ist, und er, der Vogel, weiss, was Männchen und Weibchen ist. Auch Siegfried soll das wissen. Und durch Brünnhilde, die der Vogel natürlich gesehen hat, indem er über den Flammenwall hinwegflog.

Und Brünnhildes Erweckung wäre dann wohl auch die wonnige That, die Siegfried vollbringen soll? Freilich, was hat der Tarnhelm als Mittel zu ihr dabei zu thun? Siegfried trägt ihn, als er das Feuer durchdringt, ungebraucht im Gürtel, wo er sich dagegen seiner bedient, bei Brünnhildes Überwältigung und bei der Rückkehr zu Gutrune, da ist das erste durchaus keine wonnige That, und das zweite wenigstens nicht die That, an welche der Vogel gedacht haben wird. Und doch wird gerade sie uns über seine Absicht Aufschluss geben. Hagen belehrte Siegfried über den Tarnhelm: „verlangt dich's an fernsten Ort, er entführt flugs dich dahin.“ Und den Hagen ganz wörtlich beim Worte nehmend, kehrt Siegfried „flugs“ vom Brünnhildensteine zurück: „dort sog ich den Atem ein, mit dem ich jetzt dich rief.“ Mit solcher Schnelligkeit, meint also der Vogel, soll Siegfried eines Schrittes mit Hilfe des Tarnhelms das Feuer durchfliegen, dann werde es keine Zeit finden, ihn zu fassen und zu versehren. Dass auch dazu Mut gehört, versteht sich, der Vogel hat also auch auf seine Weise ganz recht, zuletzt noch zu singen, dass ein Feiger Brünnhilde nie gewinnt.

Nach zwei Seiten hin greift also das Ahnungsvermögen des Vogels in die Nibelungenhandlung ein. Es lehrt ihn den Ring kennen, den Siegfried ohne den Rat des Vogels sicher zu Alberichs Beute zurückgelassen hätte. Man wird sich einigermassen auszumalen wissen, welch sehr anderen Gang dann das Drama genommen hätte. Und jenes voraussichtige Ahnungsvermögen, das die Tiere besonders bei der Wahl ihrer Brutstätte bewahren, lässt weiter den Vogel in dem Tarnhelm das geeignete Mittel für Siegfried, zu Brünnhilde zu gelangen, erkennen. Ohne dieses Mittel, das beachte man wohl, hätte der Vogel ihren Namen gar nicht nennen, sondern seinen Schützling allenfalls zu irgend einer anderen schönen Frau führen dürfen, vielleicht zu Gutrune, die ganz in der Nähe zu hausen scheint, wo dann Siegfried mit dem Ring am Finger angekommen wäre. Man überlege wiederum diesen ganz anderen Gang der Handlung. Die Liebesvereinigung des herrlichsten Paares der Welt, aus dessen Liebesleid allein jene Welterkenntnis entspringen konnte, die allein wieder zur Weltverneinung und Welterlösung hinführte, wäre dann unterblieben. Oder traut man dem Vöglein die Grausamkeit zu

angehörte. Unter dem Vorwande, sie habe keine Höhe, wurde ihr hier bald gekündigt. Frl. Gleiss aber liess den Mut darum noch nicht sinken, und bald sollte es sich zeigen, dass sie sich auch im Vertrauen auf ihr tüchtiges Können nicht getäuscht hatte. Sie wurde an das Dessauer Hoftheater für das Fach der Koloratursängerin (Regimentstochter, Martha, Königin der Nacht etc.) und teilweise auch als Vertreterin jugendlicher Partien, wie Agathe usw. engagiert. Eine mustergiltige Leistung bot Frl. Gleiss auch als erste Rheintochter. Dieser unter den kleineren deutschen Hoftheatern eine bedeutsame Stellung einnehmenden Bühne gehört Frl. Gleiss seit fast sieben Jahren an. Sie hat sich während dieser Zeit nicht nur tief in die Gunst des dortigen Publikums eingesungen, dessen erklärter Liebling sie heutzutage ist, sondern auch das Glück gehabt, einer besonderen Protektion von seiten des kunstsinnigen Erbprinzen teilhaftig zu werden. Der Herzog verlieh der Künstlerin in Anerkennung für ihre Verdienste um die vom Hause Anhalt stets so hochgehaltene Kunst im Frühling dieses Jahres den Titel einer herzogl. Kammersängerin. Frau Cosima Wagner berief Frl. Gleiss nach Bayreuth, um dort die Partie des Waldvogels und eines der Soloblumenmädchen zu singen.

es werde seinem lieben Menschenfreunde von einer hinter ihrem Flammenwalle unnahbaren Wunderfrau erzählen, ja ihn dadurch vielleicht zu der Unbesonnenheit verleiten, sich in den Flammen einem sicheren Tode entgegenzustürzen?

Dass es anders kam, konnte der Vogel nicht wissen. Für ihn war Siegfried durch Feuer verwundbar, wie jeder andre Sterbliche auch. Das zeigt uns Siegfrieds rascher Ausruf „wie Feuer brennt das Blut!", worauf er die Brandwunde mit der Zunge kühlt. Ihn den Gebrauch des Tarnhelms am Feuerwall zu lehren, wurde der Vogel durch Wotans und seiner Raben Dazwischenkunft verhindert. Und wenn sich nun Siegfried, wie er geht und steht, in die Flammen stürzt und doch nicht darin umkommt, so — mündet hier die Frage nach dem Waldvogel in diejenige nach Loges letzter Rolle in unserm Weltgedicht. Indem Loge dem Siegfried den Weg durch seine Gluten zu Brunnhilde eröffnet, legt er die Schlinge um dieser beiden, um Wotans und der ganzen Welt Schicksal.

Der Waldvogel aber ist das eigenartige, unentbehrliche Zwischenglied zwischen dem nur fühlenden, ahnenden Untergrunde der Welt und ihrem im Lichte höchster Erkenntnis sich vollziehenden Untergange.

Deshalb müssen wir aber für ihn auch die Knabenstimme verlangen. Ihr von aller höheren Leidenschaft noch unberührter Klang vermag allein in uns die Erinnerung an jenes traumwissende, traumsichere Ahnungsvermögen wachzurufen, in dem die Kinder den Tierseelen noch so nahe stehen. Die bisherige Ausrede aber, der Rhythmus der Vogelstimme erfordere einen viel zu geschulten Sänger, als dass er unter Knaben immer gefunden werden dürfte, hält nicht Stich. Gerade dieser Rhythmus ist für sich so fest und sicher erlernbar, dass er sich, unterstützt von einem zeichengebenden Musiker, gegen alle Störungen durch das Orchester behauptet. Dagegen muss dieses sich der Stimme anpassen, eine Schwierigkeit, die mancher berühmte Dirigent durch Annahme einer nach ihm sich richtenden, aber dafür auch den gleichmässigen Rhythmus der Vogelstimme zerstörenden Sängerin gern zu umgehen wünschen mag. (Schluss folgt.)

Litterarischer Teil.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

VI.

Luise Höfer.

Im Jahre 1872 zu Erlangen geboren, begann Frl. Höfer ihr Gesangsstudium bei Herrn Prof. Hasselbeck in München, später begab sie sich zu der tüchtigen Gesangsmeisterin Frau Emilie Kaula ebendaselbst. Die jugendliche Künstlerin war bisher meistens in Konzerten thätig, doch debütierte sie auch am Münchener Hoftheater in kleineren Rollen bei den sommerlichen Mustervorstellungen. In Kassel gastierte Frl. Höfer, die für die Wintersaison als erste Altistin nach Augsburg engagiert ist, unlängst als „Azucena". In Bayreuth wird sie den zweiten Knappen singen.

Anna von Mildenburg.

Wer abergläubisch ist, könnte die Ansicht äussern, dass das Hamburger Stadttheater mit den singenden Töchtern österreichischer Regimentsbefehlshaber ganz besonderes Glück hat. Zwei weit über die Mauern Hamburgs rühmlich bekannte Künst

lerinnen, Ernestine Schumann-Heink und Josefine von Artner stammen aus Offiziersfamilien, und auch das jüngste „Ereignis“ der Pollinischen Entdeckungsreisen, Anna von Mildenburg, wuchs in einem Hause auf, in dem Gott Mars herrschte. Anna von Mildenburg, der im letzten Winter die schwere Aufgabe gestellt war, als Anfängerin an der Stätte zu wirken, an welcher vor ihr mehr als ein Jahrzehnt eine Katharina Klafsky thätig war, ist am 29. November 1872 in Wien als Tochter des Majors Bellschan von Mildenburg geboren. Sie entdeckt und der Bühne zugeführt zu haben, ist das Verdienst des Lustspieldichters Julius Rosen, der im Sommer 1891 zum erstenmal die mächtige, wenn auch noch nicht streng geschulte Stimme Anna von Mildenburgs hörte und in dem jungen Mädchen eine solche Begeisterung für die dramatische Gesangskunst zu entfachen wusste, dass die Eltern der Novize mit ihrem Widerstande gegen die

Luise Höfer. (Text siehe Seite 1247.)
Photographie von Gebr. Lutzel in München. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Bühnenlaufbahn der Tochter nicht endgültig durchdringen konnten. nachdem die Urteile von anderen massgebenden Persönlichkeiten ebenso günstig ausgefallen waren, wurde es Anna von Mildenburg gestattet, sich bei Rosa Papier für die Bühnenlaufbahn auszubilden. Nach dreijährigem Studium bei der trefflichen Meisterin begann Anna von Mildenburg, auf die unterdessen Herr Hofrat Pollini aufmerksam geworden war, ihre Bühnenlaufbahn im September 1895 am Hamburger Stadttheater. Die Wucht ihrer Mittel und ihrer Erscheinung enthoben sie jeden Zweifels, welchem Fache sie sich zuzuwenden habe. Nur die Heldinnen konnten ihr „liegen“, und so debutierte sie gleich als „Brünnhilde“ in der Walküre. In rascher Folge trat sie nach dem ersten glänzenden Erfolge in fast allen grossen dramatischen Partien auf; sie sang die Brünnhilde aller Teile des Ringes, die Ortrud, Senta, Elisabeth und Venus, ausserdem den Fidelio, die Donna Anna, Rezia, Aïda und zeigte sich auch den Anforderungen

Norma in hohem Grade gewachsen. Als Sängerin steht heute schon Anna von Mildenburg an hervorragender Stelle unter den deutschen Vertreterinnen des hochdramatischen Faches, ihre Stimme ist von ungewöhnlicher Wucht in den schweren Accenten, dabei in allen Stärkegraden gleich wohlklingend, ihre Technik zeichnet sich durch Zuverlässigkeit, ihr Vortrag durch musikalisches Feingefühl aus. Als Darstellerin vervollkommnet sich die Künstlerin, die auf Frau Wagners Wunsch heuer die Kundry singen wird, von Rolle zu Rolle, und diejenigen, die schon jetzt Anna von Mildenburg als prädestinierte Nachfolgerin der Reicher-Kindermann und Klafsky begrüssen, dürften sich in ihren Hoffnungen kaum ernstlich getäuscht sehen.

Anna von Mildenburg.
(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph, Hamburg. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

Hedwig Materna.

Hedwig Materna, ein neuer Stimmkrösus in den Reihen der dramatischen Sängerinnen, ist in Graz, Steiermark, als Tochter des Postkontroleurs Wenzl Materna geboren. Derselbe ist der Bruder der berühmten Amalia Friedrich-Materna, — er war es, der zuerst deren Stimme und hohe Begabung erkannte und pflegte, und sie auch zur Bühne brachte. Mit Freude sah er nun Stimme und Talent auch in seiner Tochter heranblühen. Unterricht in Tonbildung genoss sie in den vorzüglichen Schulen Weinlich Tipka (Graz) und Ida Fichna (Wien), worauf sie noch mit ihrer Tante — Frau Materna, die sich mittlerweile zur Ruhe gesetzt hatte, — studierte, und im Herbst 1896 trat die junge Materna ihr erstes Engagement als dramatische Sängerin in Mainz an. Mit stets wachsendem Erfolg sang sie: Ortrud, Fidelio, Senta, Recha, Afrikanerin, Valentine, Gräfin (Figaro), Donna Anna, Elisabeth, Brünnhilde (in Walküre und Siegfried) — also den grössten Teil des dramatischen Repertoires. Schon für dieses Jahr erhielt die junge Sängerin den ehrenvollen Ruf nach Bayreuth, wo sie eine der Walküren, — im Eventual-

falle die Fricka in „Rheingold" und „Walküre" singt. Man wird von der jungen Künstlerin noch hören!

Max Bucksath.

Zu Bremen im Jahre 1866 geboren, beschloss Max Bucksath nach Absolvierung des Gymnasiums zunächst sich dem Malerberufe zu widmen. Er oblag fleissigen künstlerischen Studien bei dem berühmten Maler Arthur Fitger. Nach drei Jahren aber gab der noch jugendliche Künstler einem längst gehegten Drange für die Bühne nach und warf sich mit Eifer auf das Gesangsstudium bei dem Bremer Lehrer Siga-Garso. In Ermangelung der erforderlichen Mittel aber sah er sich bald gezwungen, hiervon wieder abzustehen und sich dem kaufmännischen Beruf in die Arme zu werfen. Er ging nach Ostindien und Sumatra, woselbst er als Administrator von Tabaksplantagen sieben Jahre zubrachte. 1893 kehrte er nach Europa zurück und nahm in München seinen ständigen Aufenthalt. Hier erwachte bald wieder die alte Sangeslust in ihm und er begab sich zu dem bekannten Gesangslehrer Karl Erler in die Lehre. Weitere Studien betrieb der Künstler bei Franz Fischer und Heinrich Porges. Nach einem erfolgreichen Gastspiel im Januar dieses Jahres am Schweriner Hoftheater wurde er auf sechs Jahre für diese Bühne verpflichtet. In Bayreuth singt Herr Bucksath den Donner und den zweiten Gralsritter.

Hedwig Materna. (Text siehe Seite 1249.)
(Photographie von R. Brandt in Bayreuth. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Louise Mulder.

Bayreuthbesucher, die bereits in früheren Jahren nach dem Mekka am roten Main gepilgert sind, werden eine junge Künstlerin noch nicht vergessen haben, die bei den

Festspielen im Jahre 1891 und 1894 als Knappe in „Parsifal" und als Hirte im „Tannhäuser" ungemein grosses Wohlgefallen erregte Louise Mulder, die bei den diesjährigen Festspielen neben ihrer ehemaligen Stuttgarter Kollegin, Frl. Hieser, wieder auf den Bayreuther Brettern erscheint. Louise Mulder gehört zu den ausserdeutschen Künstlern, die in Bayreuth Stammgäste geworden sind, denn längst, ehe sie daran dachte, in Bayreuth thätig mitzuwirken, sass sie lauschend im Zuschauerraum und liess sich von den heiligen Wundern des „Parsifal" begeistern — Bayreuth war es, das in ihr den Wunsch, Bühnen-Sängerin zu sein, wach werden liess, in Bayreuth sprach sie schon bei den Tristan-Aufführungen 1886 ihre Sehnsucht aus, des Glückes der Mitwirkung bei den Festspielen

Max Bucksath
(Photographie von Franz Werner, Hofphotograph in München. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

teilhaftig zu werden, das ihr als das grösste stets erschien. Louise Mulder entstammt einer angesehenen Utrechter Familie, in der die „holde Kunst" eifrigst gepflegt wurde. Frühzeitig besuchte das junge Mädchen die Musikschule der Vaterstadt, und da stellte es sich denn bald heraus, dass Louise die glückliche Besitzerin ungewöhnlicher Stimmmittel war. Da Louise Mulder sich anfänglich mit dem Gedanken trug, die Konzertlaufbahn zu ergreifen, fand sie bei ihren Eltern keinen ernstlichen Widerstand, weniger leicht aber wurde es ihr, die elterliche Einwilligung zur Bühnencarriere zu erlangen, und es bedurfte der ganzen Beredsamkeit eines einflussreichen, ausgezeichneten Musikers — desselben, der auch in Frl. Mulder die schwärmerische Liebe zu Wagners Musik erweckt hatte — um die Abneigung der Eltern zu besiegen und Louise Mulder dem Berliner Gesangslehrer Julius Hey als fleissige Schülerin zuführen zu dürfen. Nachdem Louise Mulder ein Jahr bei Hey gelernt hatte, fand sie Gelegenheit in die heiligen Hallen des Bayreuther Tempels sie siedelte nach Bayreuth über und setzte ihre Studien bei Frau Cosima Wagner und

Julius Kniese fort und trat dann, wie erwähnt, im Jahre 1891 zuerst im Parsifal au. Nach Schluss der Festspiele gastierte Frl. Mulder an der Stuttgarter Hofoper als Eva in den Meistersingern mit solchem Erfolge, dass sie sofort als jugendlich dramatische Sängerin für die Residenz am Neckar verpflichtet wurde. Ihr Bestes leistet Frl. Mulder in den Rollen ihres Lieblingsmeisters, aber auch als ausgezeichnete Mozartsängerin hat sie es verstanden, sich ehrenvoll zu behaupten — ihre prächtige, wohlgebildete Stimme ist eben soweit geschult worden, dass auch der Stil unserer vornehmen „Klassiker" in ihr eine ausgezeichnete Interpretin findet. Zur Zeit ist Louise Mulder gefeiertes Mitglied der Deutschen Oper in Riga, an der die Künstlerin in exponierter Stellung tapfer für

Louise Mulder
(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph in Berlin. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.

deutsche Kunst und ihrem Meister Freunde und Verehrer wirbt. Und sie macht wahrlich deutscher Kunst im Auslande nur Ehre! Frl. Mulder singt in Bayreuth den ersten Knappen und ein Solo-Blumenmädchen im „Parsifal".

Rudolf von Milde.

Rudolf von Milde wurde am 29. November 1859 zu Weimar geboren als zweiter Sohn des berühmten Künstlerpaares Feodor und Rosa von Milde geb. Agthe, welche bei der Erstaufführung des Lohengrin in Weimar bekanntlich die Rollen des Telramund und der Elsa sangen. Seine musikalische Erziehung erhielt er von seinen Eltern und auf der Grossherzoglichen Musikschule zu Weimar. Am 4. März 1882 fand sein erster theatralischer Versuch als Masetto in Don Juan an der Grossherzoglichen Hofbühne in Weimar statt, der er bis 1886 als Mitglied angehörte. Von 1886—88 war er am Metropolitan Operahouse in New York thätig und siedelte dann nach Berlin über, wo er mehrere

Jahre als Gesanglehrer am Sternschen Konservatorium und Konzertsänger lebte. Seit vier Jahren ist er Mitglied des Herzoglichen Hoftheaters in Dessau. Frau Wagner berief den Sänger nach Bayreuth, um bei den Festspielen den Gunther zu verkörpern.

Die Wiener Moderne.

Von W. Fred.

II. (Fortsetzung.)

Wenn ich überdenke, was das abgelaufene Theaterjahr an Interessantem gebracht hat, so erschrecke ich über die geringe Zahl moderner Wiener Bühnendichter.

Zu Anfang dieses Jahres kam allerdings ein neues Stück im Burgtheater heraus, das einen jungen, modernen Schriftsteller, Herrn Ebermann zum Verfasser hatte, „Die Athenerin".

Rudolf von Milde. (Text siehe Seite 1252.)
(Photographie von Hartmann in Dessau. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Die Aufnahme durch Publikum und Kritik war von Interesse. Ludwig Speidel, dem man doch im allgemeinen zu grosse Vorliebe für die Modernen nicht nachsagen kann, kündigte einen neuen dramatischen Dichter an. Österreich habe wieder einen Grillparzer! Hermann Bahr, der doch litterarisch die diametrale Stellung zu Speidel einnimmt, lobte in warmen Worten. — Das Haus war lange Zeit bei jeder Aufführung ausverkauft — kurz, um einen vollen Erfolg zu konstatieren, bliebe es nur noch übrig zu sagen, dass „Die Athenerin" auch einen dauernden, litterarischen Wert habe.

Da muss ich aber einhalten. Ich kann es nicht. Ich freute mich herzlich, den Erfolg zu sehen, ich halte Herrn Ebermann für einen guten Versemacher, etwa wie Ludwig Fulda, das ist aber alles. Gedankentief kann ich den Dialog nicht finden. Originalität oder zumindest Stileinheit im Sujet sehe ich auch nicht und dann — das scheint mir das Ärgste. Die Konsequenz in der Charakterzeichnung und Folgerung ist vom Dichter der strengen Hoftheatercensur geopfert worden.

Eine Athener Hetäre verliebt sich in einen spartanischen Naturmenschen. Sie verlässt deshalb ihren bisherigen Geliebten um dem Lacedämonier in die Einsamkeit zu folgen. Aber nach kurzer Zeit ist sie des Spartaners überdrüssig, den sie deshalb auch für ein glitzerndes Armband an seine Feinde verrät. Der Spartaner wird getötet, die Hetäre weint an seiner Bahre und —, das bleibt unentschieden.

Nach dem „und" müsste man folgerichtig sagen können: kehrte zu ihrem früheren Berufe zurück, d. h. wird wieder Hetäre. Dieser Ausgang ist aber „unmoralisch", deshalb wurde er gestrichen, im Manuskripte sei er, so versichert man, gestanden.

Ob „Die Athenerin" im kommenden Jahre ein Erfolg bleiben wird, weiss ich nicht zu sagen. Und auch die Frage, ob wir von Herrn Ebermann noch ein wirklich gutes Theaterstück erwarten dürfen, bleibt für mich noch offen.*

Herr Victor Léon hatte in diesem Jahre mit einem Schauspiel, das ein religiöses Motiv behandelte, kein Glück. Dieser Schriftsteller, dem oft vorgeworfen wird und wurde, dass er seine schriftstellerische Thätigkeit von der Operette aus begann, ist in meinen Augen seit seinem bedeutenden Schauspiel „Gebildete Menschen" sehr vielversprechend. Die Technik der Bühne und die Regiekunst versteht er jedenfalls ausgezeichnet.

Zwei sehr gute Wiener Stücke hat das sonst ziemlich arme Jahr gebracht: „Das grobe Hemd" von Karlweis und „Das liebe Geld" von Alexander Engel.

K. Karlweis war den Wienern schon durch eine Reihe sehr guter Wiener Romane bekannt gewesen, als vor zwei oder drei Jahren sein Wiener Volksstück „Der kleine Mann" im Raimundtheater gegeben wurde. „Der kleine Mann" errang einen Erfolg von einer Stärke und Dauer, wie wir ihn lange nicht erlebt hatten. Und dieser grosse äussere Erfolg war vollauf verdient. „Der kleine Mann" und „Das grobe Hemd", das dieses Jahr nachkam, gehören zu jenen Volksstücken, die mehr sind als blosse Lokalpossen. Es liegt ein leichter, satyrischer Zug in ihnen, der sie zu litterarisch und kulturhistorisch bemerkenswerten Werken macht. In dem ersten wird die politische Aufregung der Vorstadt zur Wahlzeit, im zweiten die socialistischen Gigerl unserer Tage sehr scharf gezeichnet. Karlweis hat für den „kleinen Mann" im verflossenen Jahre den Raimundpreis bekommen, den hat er redlich verdient als ein wirklicher Volksdichter, das will sagen, als ein Mann, der für das Volk schreibt, aber als Dichter seine Stoffe zu wählen weiss.

Alexander Engel hat in dem schon genannten flotten Schwank „Das liebe Geld" ein sehr liebenswürdiges Talent für das Konversationsstück gezeigt, auch von ihm ist gutes zu erwarten.

III.

Man hat vor einigen Jahren geglaubt, dass die Wunderblume des Symbolismus aus unseren Kaffeehausgärten emporgeblüht sei.

Ein junger Mann, Leopold Andrian, hat damals einen dünnen Band, „Der Garten der Erkenntnis" erscheinen lassen, und der Inhalt, mehr aber noch die Jugend des Verfassers, lässt mich schliessen, dass in diesem Werke thatsächlich mystische Gefühle nach einem Ausdruck rangen, und wirklicher dichterischer Symbolismus in diesen Gedanken und Phantasiebildern lebt. Allein es ist zu viel in dem Dichter dieses Buches gesucht worden, und dann haben auch die anderen, ich möchte fast sagen „in Symbolismus gemacht." Von Leopold Andrian habe ich seit jenem Büchlein nichts mehr gehört, aber Hugo von Hoffmannsthal (Loris), der ja durch einzelne seiner wirklich sch

*) „Die Athenerin" ist nunmehr auch in Buchform bei Cotta erschienen.

schönen Dichtungen im jungen Deutschland sehr bekannt geworden ist, hat sich des dunkeln, mystischen Ausdrucks bemächtigt und dieser Hang zum Symbolismus hat auch bei ihm Früchte hervorgebracht, die eher berechtigte Kritik als Bewunderung hervorrufen mussten. Zu dieser Art gehört jenes Gedicht, das in einer der ersten Nummern der sehr modernen „Wiener Rundschau" erschienen ist und dessen erste Strophe förmlich nach dem Kommentator schrie. Diese Zeilen des Gedichtes, das keinen Sondertitel führte, lauten

Den Erben lass verschwenden
Bei Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der toten alten Frau usw.

Der „Dünzer" hat auch nicht gefehlt, man hat von Nietzscheschen Symbolen gesprochen und hat zur Erklärung der Worte (Adler, Lamm und Pfau) gesagt, sie seien sinnbildlich gesetzt für Kühnheit, für die gewöhnliche äussere Sanftmut und der eitlen Schönheit, ohne jedoch so Klarheit über das Gedicht zu verbreiten.

Allein bei Hugo von Hoffmannsthal, der ein wahrer Dichter ist, wird man nur manchmal zu dem Gedanken veranlasst, dass vom Symbolismus zur Pose kaum ein Schritt sei. So halte ich seine Dichtung „Der Chor und der Tod" für erfüllt von jenem wirklich und im allerbesten Sinne symbolischen Geiste der Dichtung, der auch ohne Kommentar dem Gefühle das Ermessen ermöglicht.

Der dritte Symbolist der Wiener Moderne ist Peter Altenberg*). Nach dem Erscheinen von „Wie ich es sehe" hat Hermann Bahr Herrn Peter Altenberg für einen neuen Dichter erklärt. Ich behauptete damals, dass in dieser Sammlung von Wiener Eindrücken nur manches aufrichtig Empfundene und vieles bloss Anempfundene sei und ich kann jetzt noch hinzufügen, dass das Aufrichtige auch nicht symbolisch war und nur jene Passagen, die in meinen Augen den Stempel der Pose deutlich tragen, zum Rüstzeug des Symbolismus und Mysticismus gehören. In „Wie ich es sehe" haben wir die Weltanschauung des Herrn Peter Altenberg. Man hat mir gesagt, er sei in seinen Gedanken vom Leben Hellene. Ich weiss das nicht, sein Buch drängt mich nicht sehr zu dieser Überzeugung. Peter Altenberg hat nun ein zweites Buch herausgegeben: Ashantee. Auf deutsch: „Die Aschantis". Es verdankt sein Entstehen dem Aufenthalt einer Aschantitruppe im Wiener Tiergarten. Die dort empfangenen „Sensationen" giebt uns „Ashantee". Soweit ich diese Skizzen verstanden habe, variieren sie den durchaus nicht modernen Seume'schen Satz von den Wilden, die doch bess're Menschen seien. Ich sagte soeben: Soweit ich sie verstanden habe und das ist nicht Phrase: ich habe wirklich manches nicht verstanden, allein sonderbarerweise überkommt mich kein Gefühl der Scham. Ich habe eine ganze Menge nicht erfasst. Manchmal habe ich wohl den Sinn der Worte und Sätze gefunden und erst das Suchen nach einem höheren Gedanken war vergeblich; dann aber hauptsächlich in den Skizzen, die den Aschanti-Eindrücken beigefügt sind, mangelte mir jegliches Verständnis. So z. B. in der Geschichte „Theobrima" (Götterspeise), die überhaupt das Paradigma der Altenberg-Skizze ist. Meinem Gefühle nach — ich abstrahiere bereits vom Verständnis und spreche nur vom Gefühl — wird da erzählt, wie Peter Altenberg als Arzt eine Seelenkranke dadurch heilt, dass er ihr ihre Krankheitsgeschichte möglichst grausam vorhält. Die Kranke geht dann hinaus. Und nun heisst es: „Martha Marie kam langsam zurück, trank ein Glas Wasser aus. „Es ist ein Schlafmittel" dachte er. „Reines, kaltes, klares in einem leeren, befreiten Organe!" Dann ist von ihrer Heilung die Rede. Nun bin ich bescheiden genug, einzugestehen, dass ich keine Idee habe, was der Satz „Reines, Kaltes" u. s. w. bedeutet. Ich habe ihn nicht verstanden und da versuchte ich, ihn zu fühlen. Aber ich konnte auch das nicht. Ich fühle nur eines, und das ist die steife, nicht gelungene Pose, und dann kommt mir der missliche Gedanke, als hätte da der Verfasser seinen Zweck erreicht, indem er gar nicht gewollt habe, dass man ihn verstehe und er auch wirklich nicht verstanden werde.

*) „Wie ich es sehe". Berlin 1896 bei S. Fischer, „Ashantee", Berlin 1897 bei S. Fischer.

So sind die einen Skizzen in „Ashantee“. Dann giebt es andere, in denen habe ich die gewöhnlichsten Gedanken und Empfindungen in die Aschanti-Sphäre und grosse Worte übertragen gefunden. Da ist folgende Skizze nicht allzu anspruchslos „Philosophie“ genannt. Sie hat 6 Zeilen und lautet:

Philosophie.

Besucher des Ashantee-Dorfes schlagen an die Holzwände der Hütten.

Zum Spass.

Der Goldschmied Nothei: „Sie, wenn ihr zu uns nach Akkra kämet, als Ausstellungsobjekte (exhibited), würden wir nicht des Abends an Eure Hütten klopfen.“

Diese Geschichte ist mit einem Ausdrucke der dramatischen Handwerkslehre die Thesenträgerin, und die These ist eben das Seumesche „Wir Wilde“ u. s. w.

Ich habe mich bis jetzt blos mit dem Stofflichen beschäftigt. Man müsste aber eigentlich an erster Stelle von der Form sprechen und da kann man Anerkennung, sogar Bewunderung aussprechen. In der ganzen Wiener Kaffeehauslitteratur giebt es sicher keinen zweiten, der die Kunst der höheren Interpunktion so verstünde, wie Peter Altenberg. Schliesslich, Beistriche, Frage- und Ausrufszeichen und dann und wann einen Gedankenstrich, das kann ja jeder. Altenbergs Kunst besteht darin, an möglichst unpassenden oder überflüssigen Stellen Gedankenstriche — je mehr, desto besser — anzubringen. Wie schön ist in dieser Hinsicht die Skizze „Der Abend“! Sie besteht aus 74 Worten und 27 Gedankenstrichen, und zwar so angeordnet, dass auf die letzten 23 Worte die Kleinigkeit von 24 Gedankenstrichen kommt.

Ich muss noch bezweifeln, ob das die neue, wahre Kunst ist! Eine verdriessliche Stimmung bemächtigt sich meiner, da ich vom letzten Buche des Peter Altenberg spreche, und doch ist er ein Dichter. Ich finde Schönes selbst in dem misslungenen Werke, so die einleitenden Widmungsworte.

Sein Buch, über das ich mich abfällig äussern musste, lässt in mir doch eine Hoffnung zurück. Vielleicht wird dieser Mann uns doch eines Tages mit einigen wirklich empfundenen, naiven und aufrichtigen Worten erfreuen. Dann werde ich gerne in ihm den Dichter erkennen, den Hermann Bahr in ihm entdeckt hat.

Von den anderen jungen Wiener Schriftstellern, die manches Gute und vieles übel Geratene in der letzten Zeit geschaffen haben, soll heute noch nicht die Rede sein.

Einen möchte ich nur erwähnen, der mir ein liebes Talent zu hübschen Stimmungsgedichten zu haben scheint, den jungen Paul Wertheimer, dessen Gedichte vor Jahresfrist bei Georg Heinrich Meyer in Leipzig erschienen sind.

Ich habe kaum einige Profile zeichnen können. Ein klares Bild der Wiener Litteraturbewegung hier zu entwerfen war unmöglich. Die Gestalten sind eben zu verschieden, darin zeigt sich ja die Moderne, dass jeder das gemeinsame Ziel, die neue Kunst, auf einem besonderen Wege erreichen will.

Marienbad in Böhmen, Mitte Juli.

Etwas von der „Redenden Kunst“ für die „Redenden Künste“.

Alle Künste reden und haben ihre eigene Sprache, vor allen aber wohl die „Redende Kunst“, die Rhetorik. Einst war diese Kunst, welche den Gedankenausdruck in Schrift und Rede nach den Gesetzen der Schönheit zu regeln bestrebt ist, ein eiserner Bestandteil jeder höheren Bildung. Jetzt ist sie nicht viel mehr als eine historische Reminiscenz. Die Ästhetiker unserer Universitäten behandeln sie stiefmütterlich, und ausserhalb der gelehrten Welt kennt man kaum noch den Namen. Die Theorie liegt am Boden und die Praxis feiert keineswegs Triumphe. Um so mehr muss man de

Redaktion Dank wissen, dass sie einige Zeilen, welche von ihr handeln sollen, aufnimmt.

Der Leserkreis dieses Blattes setzt sich vornehmlich aus dem musikalisch gebildeten Publikum zusammen und den Punkt zu beleuchten, wo sich Musik und Rhetorik berühren, wo es sich zeigt, dass Crédry wohl recht hat, dass die Musik aus der Rhetorik, aus der Deklamation überhaupt erst entstanden ist, soll deshalb auch der Zweck dieser kurzen Darstellung sein.

Die Gesetze der alten Rhetorik sind zumeist logische, d. h. sie geben dem Schüler den Weg an, sich vernunftgemäss und klar auszudrücken. Es zeigte sich dabei, dass wer dies konnte, sich auch schön auszudrücken vermochte, und dass — wie immer — die Gesetze der Logik identisch sind mit denen der Ästhetik. Jedoch der Reiz der glänzendsten Periode, mag sie noch so durchsichtig geschrieben sein, geht verloren, wenn sie nicht mit dem richtigen Ausdruck vorgetragen wird, und hier versagte das Können der alten Theorie, mochte sie auch noch so viele praktische und gute Winke dem Lernenden geben, mochte sie auch noch so scharf den falschen Pathos, den salbungsvollen Kanzelton kritisieren, sie wusste die Quintessenz dieser längst erkannten Fehler noch nicht zu analysieren. Erst die intensiveren Forschungen der Physik, speciell der Akustik auf diesem Gebiete rissen den Schleier entzwei, und heute wissen wir, was man längst gefühlt hatte, dass der Mensch, auch wenn er nur redet, in Intervallen, in einem Tempo, ja zuweilen sogar in einem bestimmten Rhythmus spricht. Helmholtz unter anderen beweist diese Thatsache in seinem physikalischen Lehrbuche und führt auch einige Notenbeispiele hierfür an. Der falsche Pathos des Schauspielers, der salbungsvolle Kanzelton des Predigers, sie beruhen lediglich auf erkünstelten Intervallen, sie werden herbeigeführt durch die Anwendung eines Tempos, eines Rhythmus, die wir, selbst wenn wir in natürlicher Leidenschaft, in natürlicher Begeisterung reden, nie gebrauchen.

Der Sprachgebrauch macht vieles klar, was wir gleichsam nur instinktmässig fühlen. Das Wort im Satze, die Silbe im Verse, welche wir hervorheben wollen, nennen wir betont. Wir sagen, dass darauf der Ton liege, und in der Praxis nehmen wir hierbei ein grösseres Intervall, wir sprechen die Silbe, das Wort je nachdem höher oder tiefer aus, um den gewünschten Effekt zu erreichen.

Jede Deklamation eines Gedichtes etc. ist zugleich eine Komposition — natürlich in dem angedeuteten Sinne —, und das ist eben die Kunst des darstellenden, reproduzierenden Künstlers, die angemessenen Intervalle und Rhythmen zu finden, um der Schönheit des dichterischen Gedankens, dem Ebenmasse des Vers- oder Satzbaues den korrespondierenden schönen Ausdruck zu verleihen.

Hier ist des Deklamators freies Thätigkeitsfeld, hier kann und soll er seine selbstschöpferische, künstlerische Fähigkeit zeigen, hier muss er gewissermassen das ergänzen, was dem Opernsänger der Komponist vorgezeichnet hat.

Das Tempo und die Tonstärke fallen natürlich ebenso schwer ins Gewicht. Die Wirkung hängt zum guten Teil davon ab, ob ich eine Stelle langsam oder schnell, leise oder stark spreche und doch steht bei keinem Monolog Shakespeares oder Schillers ein andante oder accelerando, ein forte oder piano!

Hier das Richtige zu fühlen, ist die Gottesgabe, welche wir bei unseren Koryphäen der Tragödie und Komödie beneiden und bejubeln.

Die Stimmbänder unseres Kehlkopfes vibrieren beim Sprechen wie beim Singen. Hier wie dort erzeugen sie Töne, wenn auch selbstverständlich die Muskelthätigkeit und Gaumenstellung beim Singen eine etwas andere ist.

Es ist nun weiter eine grosse Verschiedenheit diesbezüglich zu bemerken zwischen den einzelnen Individuen, Geschlechtern und Nationen. Kinder und Frauen sprechen in höheren Tonlagen als Erwachsene und Männer, der Accent der deutschen Sprache ist ein anderer, wie derjenige der französischen, russischen Sprache usw.

Eigentümlich mutet uns die Sprechweise der französischen Schauspieler zumal in den gereimten Tragödien an. Sie reden andauernd in sehr hohen Tonlagen, nehmen im Affekt sehr grosse Intervalle und Fisteltöne zu Hilfe. Ihre Deklamation ist ein Mittelding zwischen gewöhnlicher Sprache und wirklichem Gesang. Es gehört eine grosse stimmliche Kraft und Schulung dazu. Jeder, der einmal die Segond-Weber von der Comédie

française als Phèdre gehört hat, wird mir zugeben, dass man ebenso entzückt ist von dem melodiösen, zauberhaften Klang ihrer Deklamation, wie befremdet von dem ex-tierten Tonfall an manchen Stellen

Hat diese erörterte Thatsache nun einen Einfluss auf die wirkliche Musik, auf die Komposition, den Gesang?!

Gewiss! Das Gesetz der natürlichen Tonfolge ist ein Faktor, welcher die Phantasie des Tondichters beeinflusst, es wirkt aber noch zweierlei auf jene ein, einmal der rein musikalische Gedanke und zweitens das Bestreben, Gefühle und Vorgänge gleichsam bildlich darzustellen durch Tonmalerei

Eine Melodie für den Gesang ein Lied entsteht zunächst wenn im Worttext ein gewisser Parallelismus membrorum existiert, d. h vor allem ein gleichmässiger Rhythmus und die Wiederkehr bestimmter Vokale und Silben (der Reim), denn das Haupterfordernis des Liedes und seiner Melodie ist ja die Wiederkehr bestimmter Tonfolgen und Tonfiguren. Die Volksweisen in ihrer Schlichtheit und Poesie sind auf Grund dieses Gesetzes entstanden. Anfangs nur laut gesprochen, recitiert, erhielten sie durch den Wortfall ihrer Deklamation zum grossen Teil ihren Tonfall Jedoch schon hier spielt der rein musikalische Gedanke eine Rolle beim Kunstlied überwiegt er noch mehr, zumal beim durchkomponierten. Das Volkslied hat seine Nachahmer gefunden, aber nur wenig berufenen Tonkünstlern gelingt es, jene naiven Tonfolgen zu finden, weil sie mit dem besprochenen Gesetz unbekannt sind, und die musikalische Grammatik jeden Musikbeflissenen mehr zu angelernter kontrapunktischer Arbeit drängt, als ihn zu freier natürlicher Erfindung inspiriert.

Die Melodie ist beim Strophenlied meist einunddieselbe für alle Strophen. Die Grundstimmung bleibt immer vorherrschend, und im übrigen zwingt der gleichartige Rhythmus und Strophenbau auch zum Gleichlaut in der Musik

Die gebundene, gereimte Rede vermochte also selbst das Volk bald musikalisch zu gestalten, weniger gelang diesem das unvergleichlich schwierigere Experiment mit der freien Prosarede. Die Griechen und Römer haben nie vor dieser Aufgabe gestanden, denn alle ihre Hymnen, Päane welche sie zum Lobe ihrer Götter in den Tempeln anstimmten, waren streng rhythmisiert und in Strophen abgeteilt. Ursprünglich recitierten sie dieselben zu ihren Tänzen, wie wir das jetzt noch bei gewissen Völkern Asiens und Afrikas sehen können. Später wurde aus dieser Deklamation der begleitende Gesang, wobei freilich die natürliche Tonpflege der Rede stark abgeändert wurde durch den strengen Takt, welchen die Choreographie erheischte. Heutzutage ist letztere das Aschenbrödel der schönen Künste geworden, damals war aber die Tanzkunst nicht nur hof-, sondern tempelfähig. Die christliche Kirche hatte schon früh rhythmisierte und gereimte Kirchenhymnen, aber bald kam auch der Gebrauch auf Bibelstellen zu Responsorien und liturgischen Gesängen zu verwenden. Diese Gesänge entstanden lediglich durch lautes Sprechen. Wenn wir in einem grossen Raume mit Anstrengung reden, so klingt unsere Sprache monoton. Kein Wunder also, dass diese Klasse von Gesängen nichts weiter sind als die langweilige Wiederholung eines und desselben Tones. Wir können sie noch jetzt in unseren Kirchen hören. Nur am Ende eines Satzes oder eines ganzen Abschnittes geht man einen Ton hinauf oder herunter, um dann auf den vorherigen Ton zurückzukehren und das Ganze abzuschliessen. Dagegen erquicken uns die Melodien zu den gereimten oder wenigstens rhythmischen Kirchenliedern durch ihre Frische und Lebendigkeit. Ausnahmen giebt es freilich auch auf dem anderen Gebiete, denn es existieren uralte Präfationen in der katholischen Kirche, die auf dieselbe Art entstanden, uns doch durch ihre natürliche Tonfolge und Klangschönheit in Erstaunen setzen. Die schwierigste Aufgabe war die Komposition der Messe, deren Text nur aus Prosa bestand und dessen Umdichtung der einmal geheiligte Gebrauch nicht zuliess. Die Messe wurde so der Ausgangspunkt aller dramatischen Musik, welche ihr reicher Inhalt an Stimmenwechsel und an Ereignissen der Leidensgeschichte Jesu erheischte. Deshalb wurde sie bald zum Brennpunkt alles künstlerischen Schaffens auf dem Gebiete der Musik. Aus ihr entwickelte sich das geistliche Oratorium, dem das weltliche folgte, und dieses war wieder nichts anderes als der Vorläufer unserer Oper. Man komponierte anfangs bei

Oratorium wie bei der Oper nur die dichterischen Partien. Den verbindenden Text zwischen diesen sprach man, manchmal unter Musikbegleitung, also man suchte sich mit dem Melodram zu helfen. In der Oper fügte man einfach den Dialog ein. Letzterer hat seine Feinde und Freunde. Jedenfalls gingen die Bestrebungen der Tonkünstler seit langem dahin, ihn zu beseitigen, und so gelangten sie im Oratorium wie in der Oper zum Recitativ. Dieses sollte eine Nachahmung der natürlichen Sprechweise des Menschen sein. Die Recitative waren aber meist weit entfernt davon. Bei den Meistern früherer Epochen finden wir zwar auch in dieser Hinsicht meisterhafte Stellen, im grossen und ganzen aber herrschte Monotonie und Schablone vor, die noch unerquicklicher gemacht wurde durch eine magere dürre Instrumentalbegleitung.

Das Ziel, hier in der Oper Wandel zu schaffen, setzte sich zuerst Gluck. In seinem „Orpheus und Euridice“ und in allen seinen Opern finden wir Stellen solcher Art von lauterer Schönheit und beseligender Innigkeit. Die Ideale dieses Princips verwirklichte aber erst Wagner. Schon in allen seinen romantischen Opern finden wir jene originelle Behandlung der Zwiegespräche, und im „Ring der Nibelungen“ liess ihm sein Text in Stabreimen gar keine andere Möglichkeit, als in Recitativen zu komponiren. Wagner wusste, wie keiner vor ihm, den Charakter der menschlichen Stimme zu erkennen, ihre Naturlaute abzulauschen und zu verwerten, und das ist das Geheimnis des Erfolges dieses unnachahmlichen Wort- und Tondichters, dass er elementare, natürliche Menschen auf die Bühne stellte, dass er eine natürliche elementare Musik schuf, die uns selbst in diesem Zeitalter des „nil admirari“ und der gigerlhaften Blasiertheit noch fortzureissen vermag.

Die Neuitaliener Mascagni und Leoncavallo huldigen demselben Princip und leisten auf diesem Gebiete ebenfalls Grosses. Der Prolog zum Bajazzo ist für meine Behauptung unter anderem ein treffendes Beispiel.

Der beschränkte Raum heisst mich heute abbrechen. Vielleicht darf ich ein andermal den Beweis für das Gesagte erbringen und dabei zeigen, dass die Verehrung der alten Griechen, welche sie der Muse Polyhymnia zollten, sowohl als der Göttin der Rhetorik, wie gleichzeitig als der Schützerin der höheren Lyrik, des Gesanges, einen tiefen, wahren Sinn birgt.

Richard Schwarz.

Seemannsheil.

Wenn der Sturmwind aufsitzt, über's Meer zu reiten,
Und die Wasserorgeln ihn dumpf begleiten,
Schleudert Schaum, bis es scheut,
Wild umdräut,
Gleich dem Schlachtross im Feuer,
Das zerbrechliche Schiff.
Seemann steht ruhig wie ein Steinbild am Steuer·
Unbekümmert um Sturmvogels Pfiff
Lenkt er um's Riff und wogt auf und wogt nieder
Wie der ruhige Blick
Fern in der Wüste den Leu treibt zurück,
So bezwingt auch die Flut
Ruhiger Mut,
Wenn nicht die Götter selber dawider.

Dr. Leopold Wulff

Aus dem internationalen Kunstleben.

Theater (Schauspiel).

Karlsruhe. Rudolf Herzogs „Maria Esther" hatte bei seiner Erstaufführung am Hoftheater einen grossen Erfolg.

Personalien.

Der als feinsinniger Musikschriftsteller und Lehrer am Konservatorium zu Wiesbaden hochgeschätzte **Edmund Uhl** dirigierte in Köln das Vorspiel zu seiner neuen Oper „Wadwiga" und erzielte damit einen bedeutenden, und berechtigten Erfolg.

Musikdirektor **Friedrich Laade**, der Nestor der Danziger Musiker und der Begründer der Danziger Symphoniekonzerte, beging am 17. August in Danzig mit seiner Gemahlin das seltene Fest der goldenen Hochzeit.

Dem Musiker **Theodor Müller** in Krefeld ist das Prädikat „Königlich preussischer Musikdirektor" beigelegt worden.

Frau Hofopernsängerin **Stemler-Wagner**, früher am Aachener Stadttheater, ist vom Herzog von Koburg Gotha zur Herzogl. Sächsischen Kammersängerin ernannt worden.

Der Pianist **Frederick Lammond** in Frankfurt hat einen Ruf als Professor an das Konservatorium in Moskau erhalten. Herr Lammond hat sich mit Rücksicht auf seine Erfolge als Klaviervirtuose veranlasst gesehen, diesen Ruf abzulehnen.

Als Nachfolger **Krolops** hat die Intendanz des Berliner Königl. Theaters Herrn **Schauer** aus Pressburg verpflichtet, welcher im Herbst auf Engagement gastieren wird.

Mascagni kommt im nächsten Winter nach Deutschland. Als Grund wird jetzt angegeben, er wolle einen begabten Schüler und dessen Kompositionen vorstellen. Er schmeichelt sich, in einem seiner Schüler, Nini-Belucci, ein grosses Talent entdeckt zu haben, und bringt dessen Erstlingsoper noch in diesem Sommer in Pesaro zur Darstellung.

Max Ring, der treffliche Erzähler, feierte am 4. August zu Schreiberhau in Schlesien seinen 80. Geburtstag in beneidenswerter Frische und Rüstigkeit.

Herr **Josef Geis**, Mitglied des Theaters am Gärtnerplatz, verlässt am 1. Oktober diese Bühne und tritt an die Hofbühne zu Meiningen über. Herr Geis wird als Antrittsrolle den Nickelmann in der „Versunkenen Glocke" spielen, welche Rolle er hier originell

und künstlerisch reif ausgestaltete. Mit Herrn Geis verliert das Theater am Gärtnerplatz einen vielseitig verwendbaren, talentvollen Künstler.

Paula Wirth vom „Lessing Theater" in Berlin (früher am Gärtnerplatztheater in München) verlässt das Theater und wendet sich der Specialitätenbühne zu. Frl. Wirth ist von der Direktion des „Wintergartens" für drei Monate engagiert und wird dort am 1. Oktober zum erstenmal auftreten.

Sudermanns jüngstes Drama „Johannes" ist jetzt bereits als Manuskript für die Bühne gedruckt. Das Stück soll Anfang Oktober eine der ersten Neuheiten des Deutschen Theaters werden.

In Prag ist der beliebte Komiker des Deutschen Theaters **Karl Schlesinger** gestorben.

In Coburg verstarb der Hofkonzertmeister **Eduard Eichhorn**, 73 Jahre alt. Bereits als Knabe erregte er neben seinem älteren, schon 1844 verstorbenen Bruder Ernst durch sein brillantes Geigenspiel grosses Aufsehen.

Verschiedenes.

— Victor Capoul, der einst viel umworbene Tenor-Don Juan der Pariser Oper, geht mit dem Plane um, im nächsten Winter Paris mit einem lyrischen Theater zu beglücken. Er unterhandelt zu diesem Zwecke mit einigen reichen Finanziers, denen es offenbar auf etliche Millionen nicht ankommt.

— Der Verein Beethoven-Haus in Bonn, der mit seinen reichen Sammlungen von Handschriften und Reliquien des grossen Tondichters eine Art Mittelpunkt der Beethoven-Forschung bildet, hat soeben ein interessantes Preisausschreiben erlassen. Er setzt für hervorragende Werke auf dem Gebiete der Kammermusik drei Preise von je 2000 Mk. aus; über die näheren Bedingungen dieser musikalischen Konkurrenz giebt der Vorstand des Vereins nähere Auskunft.

Am 1. August wurde in einer Kirche zu Antwerpen ein Offertorium für Tenor und vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung aufgeführt, das einen zwölfjährigen Knaben

Charles Courboin zum Urheber hat. Der Tonsatz, wie das fertige Spiel des persönlich begleitenden jungen Orgelspielers erregten allgemeines Aufsehen. Charles Courboin ist der Sohn eines Antwerpener Kaffeemaklers und ein Schüler des Komponisten Jan Blockx.

— Zahlreiche Verehrer Chopins haben sich zusammengethan, um dem Meister in Paris ein Denkmal zu errichten. Der von dem Bildhauer Dubois fertiggestellte Entwurf zeigt einen drei Meter hohen Sockel aus Euviller Marmor, der die nach dem bekannten Porträt von Eugene Delacroix entworfene Bronzebüste des Komponisten trägt, und an dessen Fuss eine allegorische Figur steht. Das Monument soll im Jahre 1899 vollendet sein.

- In Brescia wurde nach der „N. Fr. Pr.“ eine Guerneri-Violine aus der Hinterlassenschaft des kürzlich dort verstorbenen Konservatorium-Direktors Bazzini an einen Leipziger Antiquar um den Preis von 16000 Lire verkauft. Die Violine hat seinerzeit Bazzini 3000 Lire gekostet.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Bayreuther Festspielausgabe

LEIPZIG, 28. AUGUST.

HEFT 7.

der Zeitschrift für

Musik und Litteratur

Die Redenden Künste

I. JAHRG. 1896/97.
HEFT 49.

Preis des Heftes 50 Pf.

Abonnementspreis auf die 8 Hefte der Bayreuther Festspielausgabe M. 2,—.

Abonnementspreis auf den laufenden Jahrg. M. 6,—.

CONSTANTIN WILDS VERLAG
LEIPZIG und BADEN-BADEN.

Inhaltsverzeichnis.

Auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung in Leipzig bis 15. Oktober 1897.

Auf der Ausstellung Alt-Leipzig.

Ratsbürgkeller

Ausschank der Brauerei Frankenbräu Bayern.
Bewirtschaftung: J. Lippert.

Osteria „Aqua sola“.

Prachtvolle Aussicht nach dem ...
Anerkannt feinste Küche.
Specialität **Wermutwein.**
Täglich Konzert der ital. Truppe „Posilipo“ aus Neapel ...
OTTO MAUL, ...

Linden-Mühle

Konditorei und Café

empfehle ff Kaffee nur 20 Pf., Chokolade etc. Täglich frisches Gebäck. Gefrorenes. Echt Böhmisch Liebotschaner) à Glas 20 Pf. Kalte Küche zu kleinen Preisen.
O. Kolb.

„Wartburg“-Restaurant.

Schönster sehenswerter Saal der Ausstellung. ... Wartburg ...
echt Kulmbacher ... und echt Pilsener. ...
bürgerliche Küche zu mäßigen Preisen.

Täglich Elite-Konzert.

Bewirtschaftung Otto Maul (Café Royal) ...

Wermesgrüner Schänke

Ausschank des alten berühmten W... grüner Weissbieres, Vogtländisch ... Münchener Art der Brauerei ... Wermesgrün ... der Thüringer Landweine der ... besitzer Th. Hoffmann & Sohn ...burg a. S.

Vorzügliche Küche.

Bewirtschaftung durch **A. Petzoldt**, früher Vogtländischer Hof ...

Panorama auf dem Ausstellungsplatze:

Kreuzigung Christi mit Jerusalem

gemalt von Münchner Künstlern.

Entrée 50 Pf., Kinder 25 Pf.

Hippodrom.

Täglich: Mittagstisch von 12 bis 2 ... à Couvert 75 Pf.
bei Militär Konzert mit freiem Entree
Restaurant 2000 Personen fassend.
„Zur Weinloge“, Ökonom Ernst Reichert, empfiehlt reine Weine zu billigen ...

Entree einschliesslich Besichtigung des Musterstalles 10 Pfg.

Haupt-Restaurant und Haupt-Café.

Telephon Amt ... No. 602...

Fritz Bruch, Inhaber der Centralbahnhof-Rest... des Casino „Hof zum Gutenberg“

Weltbekannte Küche. Weine v. Joh. Bapt. **Sturm,** Rüdesheim, **Joh. Frederich,** Kgl. Hofweinhändler, ... Kloss & Foerster, Freyburg a. U., **Hoffmann, Heffter & Co.,** Leipzig-G., u. a. mehr

Täglich: 2 Table d'hôte mit Tafelmusik {um 12 Uhr à Mk. 2.–, um 1 Uhr à Mk. 3.–}

Für Separat-Diners und Soupers stehen Salons und Säle zur Verfügung. **Vornehmster Aufenthalt.**

Münchener Bürgerbräu, Pilsener Bier aus der Ersten Pilsener Aktien-Br...

Gosen-Schänke

Alt-Leipzig.

Brauerei Nickau & Co., Leipzig.

Leipzig, den 28. August.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion: Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von ½12–½1 Uhr.

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 ₰.
Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr.-Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1075.

Heft 49.

Inhalts-Verzeichnis.

Musikalischer Teil.

Von den Münchener Sommervorstellungen.

Von Robert West.

I.

München, den 18. August 1897.

In dem glänzend renovierten Hof- und Nationaltheater haben mit dem 1. August die diesjährigen Wagner-Aufführungen begonnen, während im Residenztheater sich zu den beiden Mozartschen Meisterwerken „Don Giovanni“ und „Figaros Hochzeit“ diesmal auch noch „Così fan tutte“ und „Entführung aus dem Serail“ gesellt haben. Von „Idomeneus“ hat man zunächst noch abgesehen, um ihn im nächsten Jahre zusammen mit „Titus“ und der „Zauberflöte“ zur Aufführung zu bringen und so den Besuchern der nächstjährigen Wagner-Aufführungen den seltenen Genuss eines Mozart-Cyklus zu bieten. Auf die mustergiltigen Vorstellungen der beiden neu hinzugekommenen Mozartwerke, welche das ungeteilte Interesse und die rückhaltlose Bewunderung aller Besucher des Residenztheaters finden, werden wir in dieser Zeitschrift noch zurückkommen. Die Hauptanziehungskraft üben natürlich auf das Fremdenpublikum der Wagnerstadt München die Wagner-Vorstellungen aus. Herr von Possart, der hochverdiente, rastlos im Interesse der beiden ihm unterstellten Hofbühnen thätige Intendant hat es verstanden, durch die Güte des bisher Gebotenen den Münchener Wagner-Vorstellungen den bedeutenden Kreis ihrer vielfach jährlich mit grosser Regelmässigkeit wiederkehrenden auswärtigen Besucher nicht nur zu erhalten, sondern auch noch zu mehren, letzteres besonders dadurch, dass er die Preise in diesem Jahre um ein Bedeutendes ermässigte (Balkonsitz M. 2[illegible], Parkett I M. 8, Parkett II M. 6) und so den Zutritt zu den nicht mehr unter der prätentiösen Flagge von „Musteraufführungen“ segelnden Vorstellungen auch den weniger bemittelten Reisenden und Besuchern Münchens ermöglichte. Das künstlerische Niveau der Darbietungen ist dabei durchaus das gleiche geblieben, wenn es auch nicht an einzelnen Missgriffen und Unzulänglichkeiten bei der Wahl der gastierenden Künstler und der Besetzung einzelner Rollen gefehlt hat, wie sich das nun einmal bei dergleichen Veranstaltungen oft ohne die geringste Schuld der leitenden Faktoren lediglich durch die begleitenden Umstände leicht ergeben kann. Alle auch hier in gewissen Kreisen des Publikums erhobenen Klagen über die Unzulänglichkeit und Minderwertigkeit des Gebotenen entspringen kleinlicher Tadelsucht und halten einer ernsthaften Beurteilung der Dinge absolut nicht stand. Findet doch sogar der Schauspielfreund hier seine Rechnung. Im Residenztheater werden an den opernfreien Tagen teils eine Anzahl Shakespearesche

Dramen und Komödien aufgeführt, teils gelangen hervorragende Werke neuerer Dichter, wie Sudermann, Ibsen, Björnson u. a. m., zur Darstellung.

Den Reigen gastierender Wagnersänger hat Frau Pelagie Schamer-Andriessen eröffnet, nach der nur mit einheimischen Kräften gegebenen Eröffnungsvorstellung des „Lohengrin“ trat die Künstlerin hier als „Senta“ und als „Isolde“ auf, in ersterer Rolle ein Charakterbild von überraschender Naturwahrheit bietend, in der Partie der irischen Königsmaid zu einem Vergleich mit den besten der hier gesehenen Isolden, wie Therese Vogl, Rosa Sucher und Fanny Moran-Olden, herausfordernd. Die Künstlerin wird hier die Isolde im Laufe der nächsten Woche nochmals singen, und werde ich dann Gelegenheit haben, eingehend auf diese hochbedeutsame Leistung zurückzukommen. Der zweite weibliche Gast, Frau Claus-Fränkel aus Prag, erzielte mit ihrer Isolde nur einen Achtungserfolg, da ihr dramatisches Gestaltungsvermögen für die Riesenaufgabe sich keineswegs als hinreichend erwies. Besser reussierte die Künstlerin mit der „Elisabeth“ in zwei kurz aufeinander folgenden Tannhäuser-Vorstellungen, deren zweiter ich anzuwohnen Gelegenheit hatte. Frau Claus-Fränkel trifft den kindlich naiven Ton, der das Wesen der jungfräulichen Nichte des Landgrafen Hermann in Spiel und Gesang ausmachen soll, überraschend gut, sie übertrifft in der rührenden Einfalt ihrer Geberde und ihres musikalischen Ausdrucks in der Scene mit dem zurückgekehrten Tannhäuser die treffliche Elisabeth der Wiborg noch um ein gutes Stück, hingegen vermag sie leider der plötzlichen Wandlung im Wesen Elisabeths, dem Aufschwung zu prophetischer Grösse in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes, sowie der stillen Dulder-Tragik der Gebetscene des dritten Aufzuges nicht annähernd in so hohem Masse gerecht zu werden, wie jene Sängerin. Ihre Leistung hinterliess so den Eindruck des Ungleichen, Halbfertigen. Das Material der Frau Claus-Fränkel ist sehr schön. Die Höhe voll und saftig, die Mittellage klangvoll, Deklamation und Aussprache klar und deutlich, die Gesangstechnik daneben fast vollkommen einwandfrei. Um so bedauerlicher, dass der Künstlerin von der Natur versagt wurde, ihren Gestalten Seele und Leben einzuhauchen, dieselben aus sich heraus wachsen und sich entwickeln zu lassen. Ihre Elisabeth hatte in der zweiten Hälfte des Abends etwas Marionettenhaftes, wenig Überzeugendes und wurde vom Publikum nur kühl aufgenommen. Mit Rücksicht auf den Gast musste der Strich im Duett des zweiten Aufzuges leider wieder zugemacht werden, ein böses Zeichen für die zweifelhafte Pietät unserer heutigen Künstler gegenüber Wagners Schöpfungen. Der neue Wolfram der Münchener Hofbühne, Bauberger, gefiel mir nur wenig. Entsetzlich nüchtern, trocken und poesielos, dabei im Gesang larmoyant und ledern zum Überdruss. Schade, dass Guras wundervolle Leistung in dieser Rolle hier so wenig Schule gemacht hat. In dem neuengagierten Prager Baritonisten Kroupa, der hier vor einiger Zeit mit viel Erfolg als Holländer und Valentin gastierte und in der vorausgegangenen Vorstellung den Wolfram gesungen hatte, will man hingegen einen vollgültigen Vertreter für erste Baritonrollen, lyrische wie heroische, gefunden haben. Man hört allgemein von seinem Organ und seiner hochentwickelten Gesangskunst nur Rühmliches. Die Bassisten-Frage ist hier noch immer schwebend. Seit Siehrs Tode und Wiegands übereilter Entlassung liegen die Bassrollen in den Händen zweier zwar vielversprechenden Anfänger, der Herren Rudolf Schmalfeld und Viktor Klöpfer, die indessen einen Vergleich mit obengenannten erstklassigen Vertretern ihres Faches absolut nicht zulassen. Schmalfelds Organ ist rauh und kräftig, seine Deklamation vortrefflich, weil von seltener Prägnanz, mit seinen Mitteln versteht er aber durchaus nicht umzugehen und leidet an permanenten Heiserkeitszuständen. Sein charaktervoller Pogner gefiel mir weit besser, als sein Landgraf.

(Fortsetzung folgt.)

Zur gefl. Beachtung! Infolge des vorhandenen reichen Materials sehen wir uns veranlasst, die „Bayreuther Festspielausgabe“ unserer Zeitschrift durch ein achtes Heft, das in der nächsten Woche zur Ausgabe gelangt, zu ergänzen.

Leipzig, 26. August 1897. **Die Redaktion der „Redenden Künste“.**

Die Fahrt nach Nibelheim.

Von Moritz Wirth.

(Schluss.)

Alle drei Fäden der inneren und äusseren Handlung verschlingen sich in den ersten acht Takten von 4b. Was für Strecken Weges die Wanderer auch schon zurückgelegt haben, so ist das neue Stück, das sich nunmehr vor ihnen aufthut, doch immer noch in weit über halbes Dunkel gehüllt, das aber nicht mehr von ausgegangenen Schmiedefeuern herrührt. Und immer noch ist kein Ende des Weges zu ersehen, so dass die Angst um die rechtzeitige Rückkehr das Bild der Riesen in Wotan bis fast zu visionärer Lebendigkeit steigert. Andere Gefühle freilich, entsprechend denjenigen Wotans in 3a beim Zagemotiv, erweckt der dürftige Lichtschein in Alberich. Er stöhnt laut und scheint sich gegen seine Fortführung heftig zu sträuben. Natürlich erfolglos. Es ist eine ganz rohe Balgerei, was uns das an Alberichs Stöhnen anknüpfende Motiv durch die Instrumentation (2 Tenortuben, in der Wiederholung 4 Posaunen) und den Rhythmus verrät. Und dazu der stechende Eifer seiner Bändiger in den gestossenen Achteln des Fagotts im 5. bis 8. Takte, wie nicht minder nochmals die Beschleunigung des Zeitmasses gegen das Ende der beiden Taktgruppen 1—4 und 5—8, die gleich gut die steigende Angst wegen der Riesen und die gelingende Überwältigung Alberichs malt.

Und nun wissen wir doch auch, was, oder vielmehr wen Loge in seinem chromatischen Laufe mit so zäher Gewalt emporschleift. Wie während des ganzen Feldzuges, so bewährt er sich auch hier als der willige, überall die Hauptarbeit auf sich nehmende Diener Wotans. Wir kennen die Gründe. Diese zwei Takte helfen uns über dies ganz vorzüglich das Zeitmass erkennen, gegen dessen allgemein übliche, wenngleich von 1876 sich herschreibende Abhetzung ich mich schon (Entd. S. 164—65) erklärt habe. Die Grenze der Schnelligkeit wird durch die 16. Triolen der Violinen bestimmt, die, je drei auf einer Note, noch in voller Schärfe vernommen werden müssen. Sie bilden geradezu das Hauptmotiv dieser zwei Takte und müssen deshalb unser Ohr vor allem einnehmen. Denn sie sind für Loge ungefähr das, was in dem tönenden Gemälde der Burg die 32. Triolen (Entd. S. 117), indem sie uns sowohl die Anspannung aller Kräfte Loges, als auch durch sie hindurch den bleiernen Widerstand Alberichs erkennen lassen.

Aber endlich sehen die Wanderer ihre Anstrengungen belohnt. Endlich winkt ihnen dorten das Wegezeichen, von dem sie sich gleich dem aus fremdem, unbekanntem Lande Heimkehrenden vielleicht gesagt haben: Nur erst bis dahin, dann haben wir gewonnen, wenigstens so gut wie gewonnen. Dieses Zeichen aber ist nichts anderes, als das Felsenthor, die uns schon bekannte Grenzscheide zwischen den Reichen der Nacht und des Lichts. Noch da hindurch, dann ist Wotan wieder auf dem Seinigen, dort beginnt wieder sein Element. So verstehen wir in den letzten vier Takten von 4b sein Aufatmen und die schmeichlerischen Figuren, mit denen Loge es umwebt.

Und nun geht es zwischen den Wänden des Thores aufwärts. Loge hilft getreulich ziehen. In Wotan aber ist das Aufatmen zur Hoffnung angewachsen: er wird Freia zurückgewinnen. Mag diese Hoffnung sachlich so unsicher und unbegründet sein wie vorher ihr Gegenteil, die Furcht vor den Riesen, so ist sie doch menschlich begreiflich. Denn Freia ist ja nicht bloss die Herrin der Äpfel der ewigen Jugend, sondern auch des lebenspendenden Lichtes, wie wir sehr bald bei ihrer Rückkehr (Entd. S. 198 ff.) erfahren werden und wie auch hier für Wotan beides in Eins (Motiv der goldenen Äpfel) zusammenfliesst. In der Dunkelheit, die ihn umgiebt, scheint ihm dieses Licht wie ein schöner bleicher Stern (F moll) in der Höhe und schwebt als schwacher Schimmer auf den dunkeln Wänden. Mit ruhiger Stetigkeit, in gleichmässiger Wiederholung des immer höher steigenden Motives, geht es hinauf. Da, im oberen, engeren Teile des Thores, wo der Ausgang naht, schwillt der Glanz in der Erregung des 6. und 7. Taktes plötzlich rasch an und bricht im 8. in vollem Schwalle herein. Glückselige Ausfahrt im goldig glücklichen Des dur! Denn für Auge und Herz ist selbst diese halbe Helle, in die sich

Wotan nunmehr hinaufgeschwungen hat, nach dem, was hinter ihm liegt, der Tag. Die Musik der acht Takte von 3b schildert mit täuschender Naturtreue eine im Fahrstuhl unternommene Ausfahrt aus einem Grubenschachte. Den Schwung der Bewegung, den wir dabei der Maschinerie verdanken, gewinnt Wotan aus der Stärke seiner göttlichen Natur. Diese Musik wäre ohne das in der Zeichnung gewählte Thor und sein Takt 6—8 allein erst verständlich machendes enges Mundloch für Wagner gar nicht möglich gewesen und würde ohne diese Dekoration für uns ewig unverständlich bleiben. Hier liegt die Entscheidung für die Gestaltung des Abschnittes 3, die aus der Musik von 3a noch nicht so sicher gewonnen werden konnte.

Und wie der Bergmann mit seinem Glückauf die Oberwelt begrüsst, so bringt uns die Musik von 2b auch Wotans freudigen Jauchzer, der zwar die Form des Rheingoldjauchzers trägt, gleichwohl aber mit dem Rheingolde nichts zu thun hat. Wotan könnte sich höchstens über den ihm nunmehr gesichert erscheinenden Erwerb des Ringes freuen, der allein, nicht das blosse Rheingold, die Kraft besitzt, für die sich auch der höchste Gott zugänglich gezeigt hat (Entd. S. 148 f.). Um jedoch diese Stimmung anzuzeigen, wäre das Ringmotiv nötig, und das hat bereits in 9b seine Schuldigkeit gethan. Der sogenannte Rheingoldjauchzer dagegen dient überhaupt jedem höchsten Freudenüberschwange, so z. B. Siegfrieds, als er sich nach dem Kampfe mit dem Wanderer in die Flammen stürzt, so schon vorher, als er von dem Waldvogel die Deutung des ihn durchjagenden jähen Entzückens verlangt. An dieser Stelle, unmittelbar vor den Worten des Vogels „Lustig im Leid sing' ich von Liebe", ist sicherlich jede Beziehung auf Ring und Rheingold ausgeschlossen.

Betrachtet man die 6 Takte von 2b genauer, so entdeckt man eine merkwürdige Steigerung der Dissonanzen, der Tonstärke, des Rhythmus, endlich bald auch des Zeitmasses. Im ersten Takte ist noch alles p und pp, das Zeitmass von sattester Breite. Es ist, als ob die Götter, d. h. in Wahrheit Wotan, hier einen Augenblick Halt machten. Der Jauchzer ist natürlich nur innerlich zu verstehen als die stille Wonne des tiefsten Aufatmens, des Lichteinsaugens des grossen Götterauges. Aber schon will dieses Gefühl sich im 2. Takt nicht noch einmal so rein gestalten. Noch weiss ja Wotan nicht, was seiner hier oben „im rosigten Licht" wartet. Der Gedanke daran zieht ihm den Fuss unwillkürlich vorwärts, das Zeitmass wird um ein eben Merkliches schneller. Derselbe Vorgang, nur in jeder Weise verstärkt, setzt sich im 3. und 4. Takte fort. Hier mischt der Hohn des Schicksals Wotans innerliches und das laute Seufzen seiner lebendigen Beute beinahe zu einem und demselben Wehelaute. So sind wir unvermerkt in die beiden letzten Takte hinübergelangt, wo uns die schnelle Bewegung, der gerade Rhythmus, die schneidenden Akkorde nochmals Alberichs Klagegeschrei, verzweifelten Widerstand, jähe Überwältigung und in allem zusammen ein reissendes Vorwärtsstürmen des tragischen Dreigespanns erkennen lassen. Die Angst, die die Gruppe zuletzt packt und jagt, dringt noch aus dem durch alle sechs Takte ausgehaltenen, vom p bis zum verzweifelten ff Schrei anschwellend Hornton und dem in gleicher Weise gesteigerten Fagott und Paukenwirbel auf uns ein. In auffallendem Widerspruche mit dieser Entwickelung scheinen jedoch die nur in der Mitte dieser Taktreihe vorkommenden Viertel der Violoncelle und Bässe zu stehen. Fasst man ihr Klopfen jedoch als die unwillkürliche Mahnung, mit der Wotan sich von seiner augenblicklichen Entzückung auf seinen nächsten Zweck zurückbesinnt, so dient es zur schönsten Bestätigung der übrigen Auslegung und Anordnung. Es ist noch nicht da im ersten Takte, dem des selbstvergessenen Genusses des eben Erreichten, und es ist nicht mehr da vom fünften Takte an, weil hier mit vollem Bewusstsein der letzte Sturmlauf die letzte Höhe hinan unternommen wird.

Endlich aber sehen wir zugleich, was wir hören. Wie das Zeitmass sich beschleunigt, sinkt die Felswand rasch und rascher hernieder. Der Weg der vierzehn Takte von 2a wird hier in um so viel kürzerer Zeit zurückgelegt. Zu der Verringerung der Schmiedefeuer und der stärkeren Verfinsterung der unteren Hälfte des Wandelbildes kommt diese Beschleunigung seines oberen Endes als drittes Mittel des Dichters hinzu, Abwechselung in das Bühnenbild zu bringen. Die Dämpfe erscheinen an der uns schon vom Hinabstieg bekannten Stelle, ohne eigene noch grössere Schnellig-

keit, die nur den Eindruck der Überstürzung und Verworrenheit hervorrufen würde. Der Gruss an Loge (Entd. S. 160) kann in den stürmischen Wallungen grosser Wolken bestehen, in die, der Musik nach zu urteilen, diese Dampfwand zerfallen soll.

Sehr bald jedoch verzieht auch sie sich. Aus der Schwefelkluft dringen die Nibelheimfahrer mit ihrem Gefangenen auf die noch leere Almwiese hervor. In dem Wettlauf mit dem Schicksal ist Wotan noch einmal Sieger geblieben.

Richard Wagner als Musikästhetiker.

Von Dr. Rudolf Louis.

(Schluss.)

Wenden wir uns nun zu den einzelnen Elementen, aus welchen die Musik als ausgebildete Kunst ihre Gebilde zusammensetzt, so finden wir deren drei: Harmonie, Rhythmus und Melodie. Von diesen ist das „eigentlichste Element der Musik“, sozusagen das specifisch musikalische, die „weder dem Raume, noch der Zeit angehörige Harmonie“ (IX, 76), das musikalische An sich, losgelöst von allen der Erscheinungswelt angehörigen Schranken und Bestimmungen. „Im Reiche der Harmonie ist nicht Anfang noch Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemütsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten“ (III, 86), sie ist reine Essentia, die noch nicht Existenz geworden, blosse Potentialität, dem Urwelt-Chaos zu vergleichen, ehe das schöpferische „Werde!“ in dasselbe drang. Diesem musikalischen Ur-Elemente gegenüber bezeichnet der **Rhythmus** das andere Extrem, durch welches „der bildende Musiker der wachenden Erscheinungswelt gleichsam die Hand zur Verständigung reicht“, die ihrem innersten Wesen abgewandte, der raum-zeitlichen Aussenwelt zugekehrte Seite der Tonkunst. Denn „durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kundgiebt“, wie denn auch die Musik den Rhythmus offenbar aus ihrer ursprünglichen Verbindung mit der Tanzkunst in ihre selbständige Existenz als Sonderkunst mitgenommen hat.

Die Antithese Harmonie und Rhythmus fasst das dritte Element, die **Melodie**, zur Synthese zusammen, in welcher die Musik allererst Wirklichkeit wird und zu actuellem Dasein gelangt. wie man den blossen Rhythmus den musikalischen Leib ohne Seele, so kann man die reine Harmonie musikalische Seele ohne Leib nennen, in der Melodie sehen wir den beseelten Organismus der Musik in seiner untrennbaren, lebendigen und konkreten Realität vor uns. Deshalb ist die Melodie „die einzige Form der Musik“, „ohne Melodie ist die Musik gar nicht denkbar“, „Musik und Melodie sind durchaus untrennbar“ (VII, 125). Ist nach einem von Wagner, namentlich in „Oper und Drama“ häufig gebrauchten Bilde die Harmonie das gebärende Element, welches den Zeugungsstoff der dichterischen Absicht in sich aufnimmt, „um ihn nach den eigensten Bedingungen seines weiblichen Organismus zur fertigen Erscheinung zu gestalten“ (IV, 155), so ist die Melodie diese „fertige Erscheinung“, das von der dichterischen Absicht gezeugte und aus dem Mutterschoosse der Harmonie geborene neue Wesen, in dem die Musik das Licht der Welt erblickt.

Wenn nun auch diese drei Elemente, Harmonie, Rhythmus und Melodie niemals von einander getrennt werden können, sodass keines von ihnen ohne die beiden anderen auftreten kann, solange noch von Musik in unserem Sinne die Rede sein soll, so kann doch das eine oder andere von ihnen besonders hervortreten und einer bestimmten musikalischen Richtung ihren specifischen Charakter verleihen, wie z. B. in Palestrina „der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahr-

nehmbar ist, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existiert, hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, dass die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äussert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne dass wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen könnten. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewusstsein bringt."*) (IX, 79 f.)

Die „idealen Extreme" der Musik, ihre Innenseite, wonach sie lautlicher Stimmungsausdruck, und ihre formale Aussenseite, wonach sie eine Art konkreter, unbewusster Mathematik ist, berühren sich z. B. in einem Mozart, dessen „enorme Begabung für Arithmetik" wir mit einem so überzart empfindlichen Nervensystem und einem Herzen von so überwallender Güte gepaart finden, ganz unmittelbar, um sich zu einem „wundervollen Gemeinwesen" zu ergänzen; in ihm ist der Konflikt dieser beiden Seiten der Musik noch durchaus latent, ungeschiedene Einheit, „Indifferenz", um mit Schelling zu reden, während „Beethovens naive Art, sich für das Addieren zu behelfen", schon zeigt, dass in ihm das innere Wesen der Musik die Begabung für ihre formale Aussenseite durchaus überwiegt, „zu Mozart gehalten, erscheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Sensibilität hin" (VIII, 335).

Wenn aber eine Richtung in der Musik auftritt, welche diese Innenseite der Musik vollständig ignoriert, ja negiert und die formale Aussenseite dieser Kunst für ihr Wesen erklärt, eine Richtung, welche gerade das an unserer grossen Musik konfus machen muss, was diese gross macht (a. a. O.), das sie demgemäss auch durchaus nicht zu erklären im stande ist, dann finden wir Wagner als unversöhnlichen, unerbittlichen Polemiker. Diese Richtung, welche in E. Hanslick ihren ästhetischen Vertreter fand, glaubte in der rein formalen Schönheit des Tönespiels den eigentlichen Endzweck aller musikalischen Kundgebungen erkannt zu haben. Dem gegenüber vertritt der Meister den Standpunkt, dass die aus den Eindrücken der bildenden Kunst abstrahierte Kategorie der Schönheit durchaus nicht genüge, einerseits alle Werke unserer grossen Musik unter sich zu befassen, andererseits die ganz specifische Macht der musikalischen Wirkungen zu erklären. Vielmehr ist die einzige auf die Musik anwendbare ästhetische Kategorie die des Erhabenen, denn in der Musik will ein im Grunde Unsagbares, Ewiges und Unendliches Erscheinung werden, plastische Gestaltung gewinnen, und diesem absoluten Inhalte der Tonkunst gegenüber ist ihre sinnliche Form nichts mehr als die reine Bedingung ihrer Existenz, das Spalier, an dem sich die Pflanze emporrankt. —

Nachdem wir nun die Musikästhetik Wagners in ihren Grundzügen skizziert haben, müssen wir es uns leider versagen, weiter in das Detail einzugehen; das würde zu weit führen, und es erübrigt uns nur noch, ein Wort zu sagen über die Bedeutung, welche wir den Leistungen des Meisters auf diesem Gebiete zuzuerkennen haben. In Wagner erschien zum ersten Male ein Musiker, der so viel allgemeine und namentlich auch philosophische Bildung besass — mag Herr M. Schasler immerhin das Gegenteil behaupten —, dass er im stande war, das intuitive, konkrete Verständnis, das er als genialer produktiver Meister von dem Wesen seiner Kunst hatte, in die allgemein verständliche und mitteilbare Sprache der abstrakten Begriffe zu übersetzen. Dieser Umstand, der ihn befähigte, als Musikästhetiker im eminentesten Sinne des Wortes von der Musik als von etwas zu reden, das er wirklich und wahrhaft kannte, weist ihm seinen Rang an hoch

*) Ich habe diese Stelle über Palestrina namentlich auch deshalb in extenso anführen zu sollen geglaubt, weil sich hier in einem besonders glänzenden Beispiele nicht nur die wunderbare Fähigkeit des Meisters, das Wesen eines grossen Geistesgenossen mit kongenialem Verständnis zu erfassen, sondern auch die eminente Fruchtbarkeit seiner musikästhetischen Principien in ihrer Anwendung auf einzelne Erscheinungen der Musikgeschichte hervorragend deutlich zeigt.

über allen, die vor ihm das Wesen der Musik zum Gegenstand ihrer Spekulation gemacht haben, und wenn auch pedantischere und philiströsere Geister meinen sollten, dass er allzusehr Künstler war, um immer und überall die bei wissenschaftlichen Untersuchungen unerlässliche Nüchternheit zu wahren, dass ihn seine Phantasie zeitweilig verlockt habe den gemessenen Gang des schrittweisen, streng folgerichtigen logischen Prozesses mit einem mehr sprunghaften, kühn die entgegenstehenden Hindernisse überfliegenden Denken zu vertauschen, so ist trotzdem keine ernst zu nehmende Musikästhetik in Zukunft denkbar, welche sich nicht mit den Theorien Wagners ernstlich und gründlich auseinanderzusetzen hätte, ja ich glaube, dass diese Wissenschaft nur dann hoffen darf, zu befriedigenden Resultaten zu gelangen, wenn sie auf dem kritisch revidierten Fundamente des Bayreuther Meisters weiter zu bauen sich entschliesst.

Richard Wagners „Ring des Nibelungen“.

Geschichtlich und musikalisch analysiert von Max Chop.

Götterdämmerung.

Vorspiel.

(Fortsetzung.

Düster hebt die „Götterdämmerung“ mit der Nornenscene an. Während die Jungvereinten drinnen im Steingemache der Brautnacht seliges Glück durchkosten, knüpfen auf dem Walkürenfelsen die Nornen das Seil, dessen jähes Zerreissen auf die nahende Katastrophe deutet. Hinab zur Mutter versinken die finsteren Drei, als sich der Horizont mit Feuergold färbt und der Morgen naht. Siegfried und Brünnhilde treten aus dem Brautgemache, sein Sehnen nach Thaten treibt ihn zur Erde hinab, sie giebt ihm zärtliches Geleit. Als Unterpfand seiner Liebestreue streift er Brünnhilden den fluchbeladenen Goldreif an den Finger, den er in Neidhöhle gewann. Durch die Feuer Loges eilt er hinab zum Rheine.

I. Aufzug.

In der Gibichungenhalle sitzen Gunther, dessen Schwester Gutrune und der finstere Hagen, Alberichs Sohn, beratend beisammen. Gunther soll ein Gemahl wählen, und Hagen schlägt als freislichstes Weib Brünnhilde vor, die auf hohem Fels schlummert, von den Feuern Loges bewacht. Aber durch die Waberlohe kann nur der Held dringen, der Fafner erlegte und den Nibelungenhort gewann, — Siegfried. So möchte dieser, durch der Tarnkappe Zauber als Gunther erscheinend, für letzteren die frühere Wunschmaid freien, während man ihn hier am Hofe durch zauberischen Liebestrank an Gutrune, Gunthers holdselige Schwester, zu fesseln gedenkt. — Da tönt auch schon Siegfrieds Horn vom Rheine herüber. Der Held landet und wird von Hagen wie Gunther freundschaftlich begrüsst, den Willkommentrunk kredenzt Gutrune, in den Wein mischte Hagen heimlich den furchtbaren Liebestrank, der ihn Brünnhilde vergessen und sein Herz in feuriger Glut zu Gutrune schlagen lässt. So ist Jung Siegfried reif für die von Hagen geleiteten finsteren Rachepläne der Nibelungen. Um Gutrune zu gewinnen, erbietet er sich die von ihm vergessene Wunschmaid für Gunther als Weib durch die Feuer Loges herabzuholen. Des Tarnhelms Zauberkraft wird ihm Gunthers Gestalt leihen, drunten im Walde am Rhein soll dann der wirkliche Gunther die Braut in Empfang nehmen. Daraufhin besiegelt man Blutsbrüderschaft, Siegfried eilt mit Gunther zu seinem abenteuerlichen Zuge davon, indessen Alberichs Sohn die Wacht hält. Sein düsterer Racheplan reift dem Gelingen entgegen, das Zerstörungswerk der Nibelungen ist bald vollendet, des Rheines gleissend Gold, zurückerobert, soll den Schwarzalben die verlorene Macht wiedergeben. — In jäher Aufeinanderfolge reiht sich nunmehr Katastrophe an Katastrophe, nachdem die Exposition ihren langen, schweren Anlauf vollendet. Brünnhilde, die Ahnungslose, harrt

auf einsamem Fels des heimkehrenden Geliebten. Vergeblich bemüht sich Waltraute, die frühere Schwester zu bewegen, dass sie sich des mit dem Fluche behafteten Ringes begebe und das Gold den Rheintöchtern zurückerstatte. Nie würde Brünnhilde das Unterpfand der Treue, das sie aus Siegfrieds Hand empfing, hingeben. Traurig wendet sich Waltraute ab, die Botschaft in Walhall zu überbringen. Das Verhängnis folgt der Weigerung auf dem Fusse. Loges Feuer schwellen vom Thale aus zum Gipfel empor, aus der Waberlohe springt der den Geliebten erwartenden Walküre eine fremde Gestalt, Siegfried als Gunther, entgegen. Er zwingt die heftig sich Sträubende, der er im Kampfe den güldenen Reif abzieht, sich ihm zu ergeben. Geknickt muss sie ihm ins Steingemach folgen; doch Siegfrieds Schwert, das er zwischen sich und die Schlummernde legt, sorgt dafür, dass der Eid der Blutsbruderschaft nicht verletzt werde.

II. Aufzug

Hagen hielt einsame Wacht und Alberich, der rachesinnende Nibelung, sprach lang im Traum mit dem Sohne. Der aufdämmernde Morgen bringt Siegfried zurück, der durch den Zauber der Tarnkappe an des Berges Fuss Brünnhilde dem wirklichen Gunther übergab, — er bringt auch das stolze Brautpaar, das festlich empfangen wird. Und als Brünnhilde, die Schwergebeugte, die Augen aufschlägt, erblickt sie Siegfried, den heissgeliebten Gemahl, an Gutrunes Seite, sie gewahrt den ihr entrissenen Ring an Siegfrieds Hand. Der Verrat wird ihr furchtbar klar, mit elementarer Gewalt brechen sich Verzweiflung und Zorn bei ihr Bahn. Siegfried, schwerer Schuld angeklagt, beteuert, vom Wahne des Zaubertrunks umfangen, seine Unschuld, — er wie Brünnhilde erhärten durch furchtbare Eide auf des Speeres Spitze ihre Aussagen. Während Siegfried und Gutrune sorglos die Vorbereitungen zur bevorstehenden Vermählung treffen und der frohe Hochzeitsruf ertönt, schliessen Brünnhilde, Gunther und Hagen den Rachebund, dessen Wahlspruch lautet „Siegfried, der Meineidige, falle!" — — —

III. Aufzug

Vor uns liegt ein felsiges Seitenthal des Rheins. Alles atmet Lieblichkeit und Anmut, als ob uns noch einmal vor der entsetzlichen Schlusskatastrophe ein freundlich' Bild vor Augen gezaubert werden solle. Im smaragdgrünen Strome schwimmen jauchzend die drei Rheintöchter. Siegfried, der vom Jagdgefolge sich absonderte, betritt das Thal, hört das süsse Singen der Rheinnixen und beginnt mit ihnen ein neckisches Gespräch. Sie bitten ihn um den Reif, der gülden an seinem Finger glänzt, der Wälsung aber giebt das verderbenbringende Gold, um dessentwillen er den harten Strauss mit Fafner bestehen musste, nicht aus der Hand. — Schon naht das Jagdgefolge und lagert sich am Quell. Siegfried, der Recke, wird aufgefordert, aus seinem thatenreichen Leben zu berichten. Gern erzählt er den eifrig Lauschenden von seiner Jugend bei Mime, wie er Nothung schmiedete und Fafner erlegte. Weiter reicht sein vom Zaubertrunk umfangenes Gedächtnis nicht. Schnell giesst ihm der tückische Hagen ein Mittel ins Trinkhorn, das den Zauber aufhebt, und reicht es Siegfried zur Labe. Da wird das Bild des flammenden Berges mit der schlummernden Brünnhilde wieder im Helden lebendig, — lebendig die Erinnerung an das selige Glück, das er an der Wunschmaid Brust durchkostete, seine Lippen stammeln das Geheimnis. Bleich springt Gunther auf, Wotans Raben fliegen empor, der feige Sohn Alberichs stösst dem ahnungslosen Siegfried seinen Speer in den Rücken, dass der Held jach zu Boden sinkt. Sein letztes Wort, sein letzter Atemzug gilt Brünnhilde. — Tiefergriffen, in dumpfer Resignation haben sich die Mannen um die Leiche geschart, während der Mörder sich einsam über die Höhe verliert. So heben sie den hehrsten Helden auf die Bahre und tragen ihn über die Berge, indessen Nebel aus dem Rheine emporsteigen und die Scenerie verhüllen. Das Orchester intoniert die gewaltige Trauermusik auf den Tod des letzten Wälsung.

Mit furchtbarer Jagdbeute beladen, kehren die Mannen zur Gibichungenhalle zurück, wo Brünnhilde an der Leiche des verräterischen Reinen, des treusten trügenden Freundes, Gericht hält. Gunther fällt vom Schwerte Hagens, doch auch des grimmen Nibelungensohnes Schicksal erfüllt sich bald. Starke Scheite schichtet man empor, während die

Flammen gierig die Leiche Siegfrieds umzüngeln, drückt die einstige Walküre ihrem Ross Grane die Sporen in die Weichen und sprengt in die lohende Glut, im Tode mit dem Geliebten vereint. Höher flutet der Rhein, seine Wogen überspülen die Brandstätte und aus der Asche nimmt Flosshilde jauchzend das neugewonnene Rheingold zurück, während Woglinde und Wellgunde den wütend nach dem Golde greifenden Hagen in die Flut hinabziehen, — das letzte Opfer des Fluches. — Vom Scheiterhaufen aus schlagen die Flammen hinauf in Walhalls Göttersaal, um den die Äste der Weltesche geschichtet und sie verzehren Walhall mit den alten Göttern. Götterdämmerung!

III. Motivreichtum und musikalische Struktur.

Die im „Ring des Nibelungen" vorkommenden hauptsächlichen Motive — und mit ihnen hat sich der Bayreuth Besucher ausschliesslich zu befassen, will er nicht in der Überfülle des musikalischen Stoffs den Faden verlieren — lassen sich zwecks bequemer Übersicht in folgende zehn Gruppen einteilen

I Motive der Lichtalben (Götter) Wotan oder Walhallmotiv, Speer- oder Vertragsmotiv, Wotans Unmutmotiv, Motiv Wotan-Wanderers, Heervaters Lachen, Göttermacht, Götternot-Motiv, Welterbschaftsmotiv, Frickas Unmut, Freiamotiv, Frohs Schutzmotiv, Donners Ruf, Gewitterzauber und Regenbogenmotiv, Logemotiv, Loges Spott, Feuerzauber, Nornenmotiv, Götterdämmerungsmotiv, Dämmermotiv, Motiv der ewigen Jugend, Motiv der Liebesfesselung

II Motive der Schwarzalben (Nibelungen). Alberichs Klettermotiv, sein Frohnmotiv, Motiv der Liebesentsagung, Alberichs Zorn- und Drohmotiv, sein Herrscherruf, sein Fluchmotiv, Rachemotiv der Nibelungen, Tarnhelmzauber, Kröten-, Schmiedemotiv, Motiv des aufsteigenden Horts, Nibelungensegen, Motiv des sinnenden Mime, sein knechtisches Kriechen, sein Tücke-, sein Beutegier-Motiv, Gruselfigur, Hagenmotiv, Motiv Hagens als Schmeichler, Hagens Listmotiv, Motiv seines Zaubertranks, seiner Mordgier, Motiv des Rachebundes

III Motive der Wälsungen. Motiv des matten Wälsung, Mitleidmotiv, Liebesmotiv, Liebesleid der Wälsungen, ihr Heroenmotiv, Notruf Siegmunds, Schwertmotiv, Siegesjubelmotiv, Liebeslied, Verfolgungsfiguren, Motiv Siegfrieds des Wälsungensprossen, Siegfrieds Hornruf, Motiv seelischer Erregung, Siegfrieds Liebe zur Natur, seine Wanderlieder, sein Schwertlied, sein Schmiedemotiv, Motiv seines brünstigen Liebessehnens, Siegfried als Hort der Welt, Motiv starren Entsetzen über Siegfrieds Fall.

IV Motive der Walküren und Brünnhildes. Walkürenmotiv, Schlachtruf Brünnhildes, Todverkündungsweise, Walkürenrittmotiv, Erwartungs-, Rechtfertigungsmotiv Brünnhildes, ihr Schlummermotiv, Motiv dankbarer Rührung, Zauberschlummer-Akkorde, Weltbegrüssung, Liebesgruss, Liebesseligkeit, Motiv seelischen Friedens, Liebeshingabe, Brünnhildmotiv, Motiv ihrer heroischen Liebe, Schwurmotiv, Liebessühne

V Motive der Rheintöchter. Rheintöchtermotiv, Kosemotiv, ironisches Motiv, Jauchzen der Rheintöchter, Wonnemotiv, Klageweise, Nixenspott

VI Rheingoldmotive. Rheingoldflimmern, Fanfare, Rheingoldmotiv, Ringmotiv

VII. Motive der Riesen. Riesenmotiv, Motiv des Riesenwurms, Fafnermotiv

VIII. Motive der Gibichungen. Gunthermotiv, Motiv der Gastfreundschaft, Motiv Gutrunes, Sühnemotiv, Hochzeitsruf, Hochzeitschor

IX Naturmotive. Motiv des Urzustandes, Motiv des Werdens oder Entstehens, Wellenmotiv, Unwetter, Frühlingssäuseln, Waldweben, der Waldvogel, Sonnenaufgang

X Verschiedene. Fluchtmotiv, Hundings Motiv.

Das Wotan- oder Walhallmotiv eröffnet die zweite Scene des „Rheingold". Majestätische Ruhe lagert über ihm, es dient als Ausdruck der Macht Heervaters und hat harmonisch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ringmotiv. Sagt doch vom Ringe Wellgunde „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der masslose Macht ihm verlieh." — Eng mit dem Walhallmotiv im Zusammenhang steht das Speer- oder Vertragsmotiv (Wotans Speer schützt Verträge), das mit seinen wuchtigen Oktaven einsetzt, als Wotan („Rheingold" II) des Vertrags mit den Riesen g

denkt. Beide Motive sind äusserst wichtig, namentlich für das „Rheingold". So begegnen wir — angeführt seien hier nur die sinnfälligsten Stellen, in denen die Geltendmachung der Motive von besonderer dramatischer Wirkung ist — dem Walhallmotiv nach dem Unwetter, als die Götter auf schimmernder Brücke in Walhall einziehen; das erstemal ist das Motiv von Harfenakkorden umrauscht, dann von einer Flimmerbewegung der Violinen begleitet. In der „Walküre" berührt der Einsatz des Walhallmotivs eigenartig bei Sieglindes Erzählung von der Herkunft des Götterschwertes, das Heervater einst mit starkem Arm in der Esche Stamm stiess. Später taucht die Weise wieder auf bei Wotans Gespräch mit Brünnhild (II, 2), bei der Todverkündung an Siegmund (II, 4), wo Walhall mit seinem ewigen Glanze der Helden harrt. „Siegfried" bietet dem Motive weniger Gelegenheit zur Geltendmachung. Man vergleiche II, 1, Mime und Wotan: „Auf wolkigen Höhen wohnen die Götter", dann Wotan und Alberich (II, 1), Wotan und Erda (III, 1), Wotan und Siegfried (III, 2) und die herrliche dritte Scene, da die Wunschmaid ihre Göttlichkeit abstreift, um in Siegfrieds Armen Menschenweib zu werden. In der „Götterdämmerung" finden wir das Walhallmotiv verschiedentlich im Vorspiel, in wirklich bedeutungsvoller Rolle aber erst am Schlusse der Tragödie beim letzten Gesang Brünnhilds und dem Untergange der Götterpracht. — Das Speer- oder Vertragsmotiv ist nicht an die Person Wotans unmittelbar gebunden. Es zeigt sich als Speermotiv natürlich beim Speerträger, am sinnfälligsten am Schluss der „Walküre", wo Wotan mit des Speeres Stoss Loge bannt, im III. Aufzuge des Siegfried, wo der kühne Recke mit Nothung den Schaft zerschlägt, am meisten tritt es als Vertragsmotiv ganz allgemein auf, dabei auch als Ausdruck der Unfreiheit des durch Verträge gebundenen Gottes.

Einmal bei den Motiven angelangt, die sich mit Heervaters Persönlichkeit beschäftigen, sei auf drei untergeordnetere Themen aufmerksam gemacht. Wotans Unmutmotiv, wie es in der „Walküre" (II, 1) zum erstenmal aufbraust, als Wotan Frickas Vorwürfen gegenüber („Du schufst ihm die Not, wie das neidliche Schwert") kaum den aufwallenden Zorn zu unterdrücken vermag. Wild tobt es dahin, als er dann allein mit der Wunschmaid seinem Groll die Zügel schiessen lässt. Am Ende des II. Aufzugs richtet es sich gegen den Ungehorsam Brünnhildes; furchtbar dröhnt es uns entgegen, als Heervater (III, 2), aus dem Tann tretend, mit Donnerstimme nach der Verbrecherin ruft. Unter der Rechtfertigung der Wunschmaid erstirbt es allmählich. Weiter finden wir es im „Siegfried" (II, 1), da Alberich Wotan Wanderer höhnisch fragt, ob er gekommen sei, ihm nochmals den Ring zu rauben, und später, ob er nicht wieder einen Heldensohn pflege, der ihm verbotene Frucht pflücke. Es erhebt sich immer bedeutungsvoller in der Scene zwischen Heervater und Siegfried am Fusse des flammenden Berges, als der mutige Wälsung immer kecker auf den alten Frager eindringt. Das Motiv zeichnet sich durch einen kurzen Vorschlag im Beginn aus, fällt in Oktaven wuchtig ab und hat, je nach Intensivität des Unmuts, eine erweiterte oder verkürzte Flexion am Schlusse. Auch als Anhang an das Götternotmotiv finden wir es öfter (z. B. „Walküre" II, 2 bei Wotans Worten: „Der, entgegen dem Gott, für mich föchte, den freundlichen Feind"). Dieses Götternotmotiv mit seinen rhythmisch scharf sich einprägenden Bassgängen beherrscht die ganze zweite Scene des zweiten Aufzugs der „Walküre" und zeigt sich überall da, wo Heervater die Lichtalben und mit ihnen sich selbst durch die immer drohender eindrängenden Verhältnisse gefährdet sieht. Es leitet auch die erste Scene zum dritten Aufzug des „Siegfried" (Wala verkündet das Ende der Lichtalben), es begleitet in der „Götterdämmerung" (I, 3) die erregte Schilderung Waltrautes an Brünnhilde von der Not und dem bevorstehenden Ende der Götter. — Ihm gegenüber steht das kraftstrotzende Göttermachtmotiv, zum erstenmal in der Scene zwischen Mime und Wotan („Siegfried" I, 2) auftretend („den Haft der Welt hält in der Hand, wer den Speer führt, den Wotans Faust umspannt"). Wir gewahren es wieder in dem Auftritt zwischen Wotan und Erda, bezw. Siegfried (III, 1 und 2) und in dem Zwiegespräch zwischen Brünnhilde und Waltraute („Götterdämmerung" I, 3). — Heervaters Lach- oder Freudenmotiv beschränkt sich auf die Scene („Siegfried" III, 2) zwischen Wotan und Siegfried („Wer schuf das Schwert so scharf und hart"), als Ausdruck väterlicher Freude über das kraftstrotzende Selbstbewusstsein Jung Siegfrieds. — Vorher „Siegfried" III, 1 bei Wotans Worten an Erda

„Was in des Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloss, froh und freudig führe frei ich nun aus") haben wir das Welterbschaftsmotiv. — Wotan begegnen wir als Wanderer zweimal mit seinem breiten, feierlichen Wanderermotive. Es begleitet seinen Eintritt in Mimes Höhle und charakterisiert die ruhige Würde, mit der Heervater allüberall auf Erden wandelt, wie er trotz Mimes Protest dessen Schmiede betritt und seine Fragen stellt. In der ersten Scene des zweiten Aufzugs von „Siegfried" kontrastiert die Weise wirkungsvoll mit den finsteren Motiven der Nibelungen.

(Schluss folgt.)

Drei „Kleinigkeitskrämereien".

Von Moritz Wirth.

c) Die Scheide des Siegfriedschwertes.

Dass es im Nibelungendrama, genauer im Rheingold, eine Schwertfrage giebt, ist nicht ganz unbekannt. Sie besteht, wie man weiss, darin, dass Bayreuth verlangt und es auf seiner Bühne auch durchsetzt, dass Wotan bei der zuletzt erschallenden Schwertfanfare ein wirkliches Schwert in der Hand schwingt, dass dagegen andere meinen, das Motiv im Orchester sei nur der Widerschein des hier zum erstenmale in Wotan aufblitzenden Schwertgedankens, zu wirklichen Schwertern komme es erst nach dem Fallen des Vorhanges im weiteren Verlaufe des Dramas. Wer die Gründe für und wider kennen lernen will, sei auf die Nummern 21–25, 29, 31–33 des Leipziger „Musikalischen Wochenblattes" von 1887 verwiesen. Man wird die dort geführte Fehde wohl als gegen das Schwert ausgefallen auffassen dürfen, jedenfalls haben nach ihrer Beendigung die beiden das Rheingold gebenden Bühnen des „hellen" Sachsenlandes, dem ja auch Richard Wagner entstammt, die Leipziger und die Dresdener, das Schwert abgeschafft.

Zur Schwertfrage haben uns die Festspiele des vorigen Jahres nun noch eine Schwert-Scheiden-Frage bescheert, mit der allein wir uns hier ein wenig beschäftigen wollen. In der ersten „Götterdämmerung" nämlich trug Siegfried zu einem Panzer in der „unkleidsamen Form des 14. Jahrhunderts" den Nothung ohne Scheide. Bei späteren Aufführungen versah man, wie das auf anderen Bühnen längst geschieht, Siegfried mit der Ausrüstung der Walküre, scheint es aber in Bezug auf Nothung beim alten gelassen zu haben. Denn Herr Dr. Arthur Seidl, der diese Umkleidung erwähnt, richtet in der Dresdener „Deutschen Wacht" vom 5. August 1896 an die Regie noch folgende „Gewissensfrage": „woher kam die Scheide, in der das Siegfrieds Schwert im Walküren-Gemach die Nacht vom „Siegfried" zum Vorspiel der „Götterdämmerung" laut Ausspruch der Brünnhilde so wonnig an der Wand ruhte?" Genau betrachtet ist das freilich nur eine Frage an Wagner und seine Erklärer, nicht an die Regie. Ich vermute daher, dass obiges woher? aus wohin? verdruckt sei, und dass Herr Dr. Seidl ein Fehlen der Scheide auch in jenem späteren Falle bemerkte und mit seiner Frage gerügt haben wolle.

Übrigens ist der Druckfehler der „Deutschen Wacht" ein sehr vernünftiger Druckfehler. Selbst wenn Siegfried mit dem Schwert in der Scheide zu neuen Thaten auszieht, müssten wir doch immer noch wissen, woher sie ihm kam? Wir werden es erfahren, wenn wir uns Brünnhildes Worte von dem an der Wand ruhenden Nothung etwas genauer ansehen. Denn diese werden uns den Blick in zwei bisher noch unbekannte Liebesscenen zwischen Siegfried und Brünnhilde eröffnen. In ihnen aber bietet wiederum noch die Antwort auf die von manchen Leuten gestellte Frage, wie lange wohl Siegfried bei Brünnhilde auf dem Steine geblieben sei, welchen Aufenthalt Herr Dr. Seidl, wie wir gleichfalls soeben gesehen haben, auf die Dauer einer einzigen Nacht beschränkt. Es ist also auch diese Kleinigkeit von Siegfrieds Schwertscheide ein Knoten

von dem, wenn man ihn nur recht zu fassen weiss, die Fäden nach den verschiedensten und noch einigen Richtungen des Nibelungenhimmels hin auseinanderlaufen.

Ich brauche, um mich meiner Aufgabe zu entledigen, nur einige Gespräche zu wiederholen, die ich mit dem früheren Redakteur dieser Zeitschrift, Herrn Otto Sonne, im Anschluss an seinen Bericht über die Ausrüstung des vorjährigen Bayreuther Götterdämmerungs-Siegfried („Redende Künste", 2. Jahrgang, S. 1328) hatte. Auch Herr Sonne berief sich, wie Herr Dr. Seidl, auf die Verse Brünnhildes, die er nur mir gegenüber so anführte: „darin so wonnig hing an der Wand". Hier konnte ich ihm zwar ein „ruht'" verbessern, stimmte aber mit ihm darin überein, dass nur ein Hängen gemeint sei. Allein, wo sollte nun die Scheide hergekommen sein, von der doch ganz klar und unzweideutig die Rede ist?

Siegfried könnte sie aus Mimes Höhle mitgebracht haben, sie gehörte vielleicht zu einem der vielen Schwerter, die Siegfried dem Mime schon zerschmissen hat, oder er hat auch rasch vor dem Abzuge noch ein Stück Blech in Scheidenform zusammengenagelt. Wagner hat jedoch von diesen Möglichkeiten keinen Gebrauch gemacht, er lässt Siegfried, „das Schwert an einem Gehenke" tragend, bei Fafner eintreffen. Da die Schwerter nicht nach Wunsch gerieten, so scheint für sie noch keine Scheide hergestellt worden zu sein. Und als Siegfried selbst sein Schwert fertig hatte, trieb es ihn viel zu heftig in die Welt fort, als dass er an so was gedacht hätte. Übrigens hatte diese Annahme für Wagner noch den Vorteil, dass die Scheide beim Wurmkampfe nicht hinderlich wurde. Nur kommt dann Siegfried mit diesem Gehenke auch auf den Walkürenstein und dort erst müsste er es mit der Scheide vertauscht haben, ich wusste freilich durchaus nicht, wie.

Irgend eine Antwort musste jedoch gegeben werden. Ich schlug daher vor, unter der Scheide das Gehenke zu verstehen, weil es deren Dienst thue. Eine so ungenaue Ausdrucksweise erschien aber Herrn Sonne mit Recht sehr unwagnerisch, er nahm nichts Geringeres als eine kleine Schmiedewerkstätte auf dem Felsen an, wodurch nebenbei auch die Schwierigkeit mit gelöst werde, wie Siegfried den von ihm zerschnittenen Panzer der Walküre, den er doch später trägt, wieder in Ordnung gebracht habe. Herr Sonne begründete seinen Vorschlag noch damit, dass die Walküren sich tüchtig mit in den Kampf gemischt hätten: „hüte dich wohl und halte dich stark, all deiner Kühnheit entbiete im Kampf", „erzog ich euch kühn zu Kämpfen zu zieh'n", „die im Kampfe Wotan den Rücken bewacht". In diesen Kämpfen, meinte Herr Sonne, werde ihnen an ihren Waffen oft etwas zerschlagen worden sein, wie denn im „Wieland" eins der Schildmädchen, Wielands späteres Weib, sogar verwundet wird. Um nun kleinerer Ausbesserungen wegen nicht immer bis nach Walhall reiten zu müssen, hätten sich die Mädchen auf ihrer Felshöhe mit einigem Schmiedewerkzeug versehen, das jetzt auch dem Siegfried zur Anfertigung einer Schwertscheide zu gute komme. Ich muss gestehen, dass mich diese Wendung zu sehr überraschte, als dass ich ihr sofort zu folgen vermocht hätte, und so schieden wir für diesmal, ohne zu einer Einigung gelangt zu sein. — —

In dieser Verlegenheit flüchtete ich mich, wie gewöhnlich, zur Partitur, aber nicht, um ihr mechanisch irgend ein Textwort zu entnehmen. Wagner selbst ist gegen den Schreibfehler nicht gefeit gewesen*), und was die Abschreiber seiner Entwürfe, Notenstecher oder Korrektoren im textlichen Teile ihrer Arbeit, noch ganz nach Art der alten Oper, gesündigt haben, ist gerade genug, um uns ein blindes Zutrauen zu diesem Teile der Partitur zu verbieten. Meine Frage ging deshalb auch nur an die Alleswisserin Musik. Und sie liess mich nicht im Stich.

„Wohl kenn' ich seine Schärfe", sagt Brünnhilde von Nothung und meint, dass ihr von ihm der Panzer zerschnitten wurde. Im Orchester ertönt nach diesen Worten das Schwertmotiv. Dann fährt sie fort: „doch kenn' ich auch die Scheide". Bei letzterem Worte setzt das Motiv von Brünnhildens Heldenliebe (No. 79 bei v. Wolzogen, No. 175 bei Heintz) ein. Es muss sich also hier wohl um etwas handeln, wobei sich Brünnhildes

*) Vergl. meinen Aufsatz in der Berliner „Gegenwart" vom 15. Sept. 1894: „Die deutsche Seewarte und Wagners Tristan und Isolde. Ein Stück maritimer Wagner-Erklärung".

Liebe thätig erweist. Um was, werden wir sogleich finden, wenn wir wieder einmal den Mut fassen, Wagner zu Ende zu dichten, wobei wir uns diesmal eng an ein von ihm gegebenes Vorbild halten können.

In Tristan und Isolde, das er selbst als eine breitere Ausführung des Siegfried-Brünnhilden-Dramas bezeichnet (Ges. Schr. VI, 378), greift nach dem Jubelüberschwange des Wiedersehens im 2. Aufzuge alsbald eine ruhigere Stimmung Platz, in der sich die Liebenden über ihre Lage am Hofe Markes, sowie darüber, wie alles so gekommen war, verständigen. Und ähnlich muss es auch unserem Paar auf dem Steine ergangen sein. Nach dem Sturme des ersten Sich-Findens, den wir am Schlusse des 3. Aufzuges des „Siegfried“ mit ansehen und hören, muss noch ein Bedürfnis des genaueren und ruhigeren Sich Betrachtens und Sich Kennen-Lernens übrig geblieben sein, in dem die gegenseitige Erzählung ihrer Herkunft und früheren Erlebnisse einen breiten Raum eingenommen haben wird. Insbesondere wird sich Brünnhilde das entscheidende Ereignis, wie Siegfried sie erweckt hat, wieder und wieder von ihm haben erzählen lassen. Die trockene Wahrnehmung der Thatsache mit ihren Einzelheiten, die sie den umherliegenden Stücken ihrer Rüstung, Schild, Helm und Brünne, entnahm, konnte der Liebenden nicht genügen. Dabei wird Nothung, der schon von Anfang an beredt genug neben der Brünne lag, eine wichtige Rolle gespielt haben. Die Worte „wohl kenn' ich die Schärfe“ erhalten jetzt den vertieften Sinn: diese Schärfe ist bei meiner Erweckung durch Zerschneiden des Panzers thätig gewesen, ich habe davon erfahren durch Siegfrieds Erzählung, ich habe endlich Nothung in die Hand genommen und durch eigene Prüfung mich von dieser wunderbaren Schärfe überzeugt.

Diesem treuen Freunde aber, der Brünnhilden recht eigentlich ihren Siegfried geschenkt hat, will sie nun dafür auch was Liebes erweisen. Er soll nicht mehr ohne Scheide, wie ihn Siegfried mitgebracht hat, nackt und bloss auf dem harten Felsen liegen. Auch darf man nicht glauben, dass sie jetzt Siegfried angewiesen hätte, ihm eine Scheide zu schmieden. Ihre Liebe hat es eiliger. Sie wickelt Nothung in ihren Mantel und legt ihn auf den Fussboden an die Wand des Felsgemaches. Dort ruht er, liegend, weil sich's so am besten ruht, nicht hängend, wie Herr Sonne und ich ursprünglich vermuteten. Dass Brünnhilde so verfahren ist, leuchtet noch in den Worten durch: „doch kenn' ich auch die Scheide“. Dieses „kennen“ lässt allein schon auf eine nähere Beteiligung Brünnhildes an der Herstellung der Scheide, oder was sie so nennt, für Nothung schliessen, als ihre blosse Aufforderung an Siegfried, ihm eine solche zu schmieden gewesen wäre.

Noch mehr bestätigt uns das aber die Musik. Bei „Scheide“ beginnt im Orchester das Motiv von Brünnhildens Heldenliebe und dauert in voller Ausführung oder im blossen Ansatze 8 Takte hindurch. Geradezu sprechend deutlich wird aber das bei „an der Wand“ beginnende Schwertmotiv, dessen letzter, oberster Ton drei volle Takte lang gleichmässig aushält. So wohlig, und natürlich nur liegend, streckt sich Nothung in dem ihn umhüllenden weichen, warmen Frauengewande, das seinerseits durch das Motiv der Heldenliebe versinnlicht wird. Wir haben hier den seltenen Fall, dass ein Motiv aus der Seele des anderen heraus ertönt. Und als ob Nothung sich von jener wonnigen Erinnerung gar nicht trennen könne, folgt noch ein 4. Takt mit einem zögernden Abstieg in 4 Vierteln und erst im 5. ein schroffes Abbrechen des Gedankens.

Durch das Vorstehende wird uns zunächst der Zweck des Steingemachs klar, das Wagner auf dem Felsen vorschreibt. Dass Siegfried und Brünnhilde am Morgen des Vorspiels zur „Götterdämmerung“ aus ihm heraustreten, dass beide am Schlusse des 1. Aufzuges dahin abgehen, sind ja nur zufällige Benutzungen. In Wahrheit ist es Ruhstätte und Vorratskammer der Walküren, wenn diese zu müde, zu verspätet oder zu eilig sind, um noch nach Walhall zu reiten. Deshalb sind auch Mäntel zum Lager und zu neuer Ausrüstung darin vorhanden. Denn wie hätte Brünnhilde sonst den Nothung so schön einwickeln können? Wir dürfen doch nicht annehmen, dass Brünnhilde nur ihren eignen, einzigen Mantel zur Verfügung gehabt hätte, um dem Siegfried in dem Gemach ein weiches Lager zu bereiten, und dass sie ihm schliesslich diesen einzigen Mantel wieder entzogen habe, um Nothung damit zu bedenken. Nur Wotan macht von den

Steingemach keinen Gebrauch, sondern bettet die einsam ruhende Walküre unter die Tanne, deren breite Äste, die in Bayreuth freilich nicht zu sehen waren, von oben her Schutz vor Regen und Schnee gewähren, während Loge von unten her für linde Lüfte sorgt.

Ist also das Steingemach Vorratskammer, so ist damit zugleich die Frage gelöst, in welchem Aufzuge Brünnhilde mit Gunther im Schiff ankommen soll. Da sie ihren Mantel mit der Rüstung an Siegfried für seine Fahrt in die Welt gegeben hat, so bliebe ihr nach der gewöhnlichen Auffassung nur ihr weisses Kleid übrig. In ihm wäre sie im Frühnebel den Felsen hinabgestiegen und mit Gunther, der sich warm in seinen Mantel wickeln konnte, den Rhein hinaufgefahren? Oder hing er ihn der Brünnhilde um, eine Vertraulichkeit, die sich nur diese schwerlich hätte gefallen lassen? Aber alle diese Fragen sind jetzt überflüssig. Als Brünnhilde Siegfried folgen muss, hat sie sich mit einem neuen Mantel aus dem Vorrate der Schwestern versehen und mit diesem angethan trifft sie in der Gibichshalle ein.

Aber auf die Zeit des traulichen Kosens folgt nunmehr die andere, wo den Liebenden der Mut zu neuen Thaten wuchs. Um Siegfried in der Welt als herrlichsten Helden bestehen zu lassen, lehrt ihn Brünnhilde den reichen Hort ihres göttlichen Wissens, sie lehrt ihn, wie er sich benehmen muss, um die Achtung und Freundschaft der Helden zu gewinnen, infolgedessen wir ihn auch mit den Gebräuchen der Blutbrüderschaft sogleich Bescheid wissen sehen. Sie lehrt ihn ferner das Gegenmittel gegen Vergessenheitstränke und sonstige Bezauberungen. Endlich wird die Frage von Siegfrieds Ausrüstung besprochen. Denn auch äusserlich als Held, nicht als Waldknabe, soll er die Höfe der Fürsten besuchen. In diesen letzten Teil der Unterhaltungen Brünnhildes mit Siegfried lässt uns nun zweitens noch ihr Wort von der Nothungscheide hineinsehen. Sie hätte den Mantel, in den sie Nothung wickelte, gar nicht als Scheide bezeichnen können, wenn sie nicht gemeint hätte, dass ihm eine solche gebühre. Und so kommt denn hier Herrn Sonnes Vorschlag noch zu recht, dass der Felsen, genauer wohl die Steinkammer, eine kleine Schmiedewerkstätte enthalten habe. In ihr, wo Siegfried die zerschnittene Brünne zu Ganz schuf, hiess ihn Brünnhilde sich auch eine Scheide für sein Schwert beschaffen. Denn mit fraulicher Sorgfalt ist sie auf die tadellose Erscheinung ihres Helden bedacht, und an Hunding und Wotan, Hagen, Gunther und seinen Mannen haben wir gesehen, dass es bei Helden üblich ist, das Schwert in einer Scheide zu tragen. — —

So verhelfen uns diese „Kleinigkeitskrämereien" nicht nur zu richtigen Darstellungen, sondern sie helfen durch die Fäden, die sie hinter der Scene, in unserem Geiste von Person zu Person, von Auftritt zu Auftritt ziehen, auch das ganze Werk mit gesteigerter Wirklichkeit ausstatten.

Litterarischer Teil.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

VII.

Hilda Pazofsky.

Zu der grossen Kolonie österreichischer Bühnenkünstlerinnen, die an deutschen Theatern sich das Ehrenbürgerrecht erworben haben, gehört auch Hilda Pazofsky, die in Köln a. Rh., d. h. der Stadt, in welcher noch unverbleicht die liebende Erinnerung an

die glanzvollen Leistungen einer Peschka-Leutner lebendig ist, hochbeliebte Koloratursängerin. Hilda Pazofsky, eine Brünnerin von Geburt, legte den Grund zu ihrem Ansehen in Deutschland vor fünf Jahren, als sie im Krollschen Theater in Berlin, der ehemaligen Centrale für keimende Talente, neben Gemma Bellincioni und dem eben verstorbenen Roberto Stagno in modernen italienischen Opern („Mala vita“ und „Santa Lucia“) sich siegreich behauptete. Damals schon wurde Julius Hofmann auf sie aufmerksam und er engagierte sie sofort für jugendliche Partien. Als Frl. Pazofsky drei Jahre lang erfolgreich in diesem Fache thätig gewesen war, machte sie, der Eigenart ihres Organes Rechnung tragend, erneute Studien bei Bianca Bianchi und sang seitdem mit

Hilda Pazofsky.
(Photographie von Adèle in Wien. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

grossem Glücke Koloraturpartien, als deren gelungenste Adalgisa (Norma), Sulamith (Königin von Saba), Desdemona (in Verdis genialem „Othello“) gerühmt werden.

Frau Cosima Wagner berief Frl. Pazofsky, die zweifellos am Anfange einer ruhmreichen Laufbahn steht, zur Verkörperung eines der Soloblumenmädchen nach Bayreuth.

Wilhelm Fenten.

Wilhelm Fenten wurde in Köln a. Rh. als Sohn des jetzigen königl. Eisenbahn-Direktors W. Fenten geboren, wandte sich nach Absolvierung des Gymnasiums dem höheren Gärtnerberufe zu und besuchte die Gartenbauschule Flora in Köln 1½ Jahre lang. Dann bezog er, anfangs sehr gegen den Willen seines Vaters, das Kölner Konservatorium, wo er unter der Leitung des Grossherzoglichen Badischen Kammersängers Professor B. Stolzenberg seine gesanglichen Studien drei Jahre lang betrieb. Alsdann nahm er sein erstes Engagement an „der neuen deutschen Oper“ unter Leitung der drei Direktoren Raida, Hock, Junkermann jun. an, welches Unternehmen aber nach

vierwöchentlicher Dauer bereits verkrachte, natürlich ohne dass die Mitglieder die vollen Gagen bekommen hatten. So kehrte denn Fenten wieder zu dem als Schüler schon betriebenen Konzertgesange zurück und hatte auch bald die Genugthuung, in den ersten Konzertsälen Deutschlands, Österreichs, Belgiens und Hollands grosse Erfolge zumal in Händelschen und Haydnschen Oratorien verzeichnen zu können. Im Jahre 1893 kam er ans Düsseldorfer Stadttheater. Nach einem Konzert der Konzertgesellschaft in Köln, in welchem der Karfreitagszauber aus Parsifal aufgeführt wurde und wo Fenten den Gurnemanz sang, erhielt er eine ehrenvolle Einladung nach Bayreuth. 1894 sang er dort zum erstenmal den Landgrafen im Tannhäuser und den Titurel im Parsifal. Auch in diesem Jahre sang der Künstler den „Titurel“.

Wilhelm Fenten.
Photographie von Th. Lantin in Düsseldorf. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Marie Altona.

Eine geborene Oldenburgerin, wurde Frl. Marie Altona unter Wüllner und Stolzenberg in Köln ausgebildet, später studierte sie in Wien. Nach kurzem Engagement in Sondershausen kam sie an das Koburg-Gothaische Hoftheater, wo sie als dramatische Sängerin besonders in Wagnerrollen sehr gefeiert wurde. Von nächster Saison ab wird die Künstlerin dem Chemnitzer Stadttheater angehören. Auch als Konzertsängerin ist Frl. Altona thätig. In Bayreuth singt sie eine Walküre und ein Soloblumenmädchen.

Kranich.

Obermaschinenmeister Kranich ist ein Darmstädter Kind. Nach Beendigung seiner Ausbildung war es das grossherzogliche Hoftheater seiner Vaterstadt, welches dem jungen Techniker das erste grössere Arbeitsfeld und die erste angesehene Stellung bot.

Er wirkte hier lange Zeit unter der Ära und dem bildenden Einflusse des vorzüglichen Maschinenmeisters Brandt, als dessen eigentlicher Schüler Kranich zu betrachten ist. Der Ruf Kranichs als Maschinenmeister, die im Laufe der Jahre gesammelte Summe seiner reichen Erfahrungen und der Ruhm seiner nie versagenden erfinderischen Geschicklichkeit, wenn es galt, schwierige technische Probleme zu lösen, drangen bald über die Mauern seiner Vaterstadt hinaus. Er erhielt einen Ruf an das Dresdener Hoftheater. In Bayreuth hatte er schon mit Brandt zusammen Grosses geschaffen. Seine Verdienste um die Bayreuther Festspiele steigerten sich aber noch von Jahr zu Jahr. Einen Triumph seiner Kunst bedeuteten die Schwimmmaschinen, welche er für die Nibelungen-Aufführungen des Jahres 1896 erfunden hatte. Kranich lebt seit einigen Jahren ganz in Bayreuth.

Marie Antona. (Text siehe Seite [illegible].)
Photographie von Uhlenhuth, Hofphotograph in Koburg. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

Ein italienischer Dichter der Neuzeit.

Von E. v. Hopffgarten.

Unter den lebenden Autoren Italiens verdient wohl keiner so mit Ruhm genannt zu werden, wie der weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus so verehrte Antonio Fogazzaro.

Das feine, zarte Verständnis, mit dem er als grosser Menschenkenner unser Seelenleben bis in seine innersten Tiefen verfolgt, dem Ursprung und der Ursache jedes G-

danken, jeder Herzensregung nachgeht und sie beurteilt, verdient im höchsten Grade Anerkennung und Bewunderung. So kommt es denn auch, dass seine Gestalten uns durch Lebenswahrheit anziehen und festhalten, dass wir sie lieb gewinnen und an ihrem Schicksal Anteil nehmen, wie an wirklich lebenden Personen, dass wir uns mit ihnen freuen und mit ihnen leiden. Nicht weniger bewunderungswert sind seine Naturschilderungen. Wir glauben, die Landschaft, die er uns beschreibt, vor Augen zu sehen, wir erblicken den Sonnenschein, der sich über sie ausbreitet, oder die drohenden Wolken, die sich am Gewitterhimmel zusammenballen, wir glauben das Sausen des Windes in der Natur zu vernehmen. Und ein feiner Schleier tiefer, innig empfundener Poesie umwebt, oft zugleich mit einem Hauch süsser Schwermut, all seine Schriften.

Obermaschinenmeister Kranich (Text siehe Seite 1281.)
(Photographie von W. Höffert, Hofphotograph in Berlin. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Antonio Fogazzaro wurde am 25. März 1842 zu Vicenza geboren. Seine ersten Studien machte er in seiner Heimatstadt. Dort war es auch, wo er als Kind schon Giacomo Zanella kennen lernte, dessen Schüler er später werden und der einen grossen Einfluss auf seinen Entwickelungsgang ausüben sollte. Von Vicenza aus begab er sich im Jahre 1861 nach Turin, wo er, dem Willen seines Vaters Folge leistend, die Rechte studierte, 1865 sein Doktor-Examen bestand und dann in seine Heimatstadt zurückkehrte, wo er seitdem lebt. Schon in Turin begann er sich mit der Litteratur zu beschäftigen, die eine mächtige Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Zunächst waren es freilich meist nur einzelne Gedichte und kleinere Artikel, die er schrieb, und erst 1874 trat er mit seinem ersten grösseren Werke, „Miranda“ (Florenz, Le Monier [deutsch im Verlag von Wilh. Friedrich 1882]) einer Novelle in Versen, an die Öffentlichkeit, die wegen ihrer psychologischen Wahrheit und des poetischen, zarten Hauches, der über der ganzen Dichtung schwebt, Aufsehen erregte. Der Inhalt ist kurz folgender. Ein junger himmelan strebender Dichter, dem es nach den Freuden der Welt

und nach Ruhm gelüstet, verlässt, des süssen Joches der Heimat müde, das Mädchen, das er liebt und von dem er sich wieder geliebt weiss, um in die Fremde zu gehen. Lange wartet Miranda, die Enrico als Braut bestimmt war, zwischen Hoffen und Verzagen vergebens auf seine Wiederkehr. Endlich glaubt sie ihn für immer verloren zu haben und verfällt aus Gram darüber einer tötlichen Krankheit. Auch Enricos Leben ist ein wechselvolles, bald von kühnem Wagen, bald von herben Enttäuschungen erfülltes, es bringt ihm die Lorbeeren nicht, die er sich versprach. Erbittert und an sich selbst verzagt, kehrt er heim, um sich Miranda, sein letztes Gut, zu retten. Doch es ist zu spät. Er kommt gerade noch zur Zeit, um ihr einen letzten Kuss auf die kalten Hände zu drücken.

*) Ella allor si levò, agitò le braccia,
Un grido mise, e cadde.

Das ist die kleine Geschichte, die der Dichter uns erzählt, und die uns, wie Zinelli sagt, eine Reihe aus dem innersten Seelenleben gegriffener Bilder mit solcher Wärme wiedergiebt, wie sie selten in einer Dichtung zusammengefasst sind.

Zwei Jahre später erschien unter dem Titel „Valsolda" (Mail., Brigola 187- eine Sammlung reizender, lyrischer Gedichte, die Fogazzaro als einen ebenso urwüchsigen wie eigenartigen, mit einem tiefen Sinn für Naturschönheit begabten Dichter erkennen liessen. Diese Gedichte wurden zu Ehren der „Valsolda" geschrieben. Sie schildern jenen bescheidenen Landstrich voll traumumwobener Poesie, voller Sonnenschein, voll tiefen Schweigens und voller Cyklamen, der sich zwischen Lugano und Porlezza am See hinzieht, wo der Dichter sich alljährlich zur Herbstzeit aufhält, wo er so manche schöne Stunde seines Lebens verbracht hat. 1886 erlebte „Valsolda" unter Hinzufügung aller nach 1876 geschriebener Gedichte eine neue, glänzende Auflage in dem Verlag von Casanova, Turin, unter dem Titel „Nuova Valsolda" Poesie disperse.

Man sagt Fogazzaro in Italien nach, dass er sich wegen einiger Eigenschaften als Dichter mehr unserer deutschen Auffassung von der Poesie nähere. Sein italienischer Biograph, Don Sebastiano Rumor, sagt von ihm: Antonio Fogazzaro besitzt die Mystik, das tiefe Empfinden, die Neuheit der Gleichnisse und die Kühnheit der Bilder, wie sie den deutschen Dichtern eigen ist, ohne jedoch jemals seine Originalität dabei einzubüssen. Das ist sein grösstes Verdienst und in gewisser Weise auch oft sein grösster Fehler ist. Desshalb werden die Italiener die Schönheit seiner Schreibweise wohl nie in ihrem vollen Wert zu schätzen wissen. Der Abstand zwischen unserer Sinnesart und dem reinen Ursprung seiner Poesie ist ein zu grosser. Unsere grössten Dichter ernteten Ruhm, weil sie stets an den Traditionen der Einfachheit, der Harmonie und der Klarheit unserer Schreibweise festhielten.

Manche Form, manche dichterische Gewandung gelangt diesseits der Alpen in der heiteren Sonne des Südens nun einmal nicht zu richtiger Lebensfähigkeit, weil es dort viel giebt, die deren Wert ebensowenig zu ermessen verstehen, wie Meyerbeersche, Beethovensche und Wagnersche Musik.

Noch stets haben die fremden Elemente, wie in der Kunst, so in der Litteratur, sich der Eigenart der Völker mehr oder weniger anpassen müssen, um auf dem neuen Boden zu wachsen und zu gedeihen, sonst gelang es ihnen nur, von einigen Auserwählten in ihrer vollen Tiefe erkannt, gehegt und gepflegt zu werden. (Schluss folgt.)

*) Sie richtete sich auf, streckte ihm die Arme entgegen, stiess einen Schrei aus und sank nieder.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Theater (Oper).

Bayreuth. Im zweiten Nibelungencyklus sang der aus der Bayreuther Stilbildungsschule hervorgegangene Künstler Alois Burgstaller zum erstenmal in diesem Jahre den „Siegfried". Gegen seine Leistung im Vorjahre wies der Künstler wesentliche Fortschritte auf, das Organ hat an Glanz und Festigkeit bedeutend gewonnen, die Aktion ist freier und ausdrucksvoller geworden. Besonders mit dem ersten Siegfriedakt erzielte Burgstaller einen viel tieferen, unmittelbareren Eindruck, als sein Vorgänger Grüning. Die übrige Besetzung war unverändert Van Rooy und Ellen Gulbranson excellierten

wieder in ihren Rollen als Wotan und Brünnhilde. Am Dirigentenpult sass Siegfried Wagner.

Verschiedenes.

— Lehrlingskapellen. Die grosse Konkurrenz, welche den Berufsmusikern durch das überhandnehmende Musizieren mit Lehrlingskapellen entsteht, hat jetzt den Verein Berliner Musiker zu einer energischen Massregel hiergegen veranlasst. Das Zentralkomitee dieses Vereins hat nämlich in seiner letzten Sitzung beschlossen, alle diejenigen Vereinsmitglieder, welche mit sogenannten Lehrlingskapellen Berlins und der Umgegend musizieren, bei einer erfolgten Anzeige im ersten Falle mit einer Busse von 10 Mark zu belegen und im Widerholungsfalle aus dem Verein auszuschliessen.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

LEIPZIG, 4. SEPTEMBER

HEFT 8.

Bayreuther Festspielausgabe

der Zeitschrift für

Musik
und
Litteratur

Die Redenden Künste

. JAHRG. 1896/97.

EFT 50/52.

reis des Heftes 50 Pf.

Abonnementspreis auf die 8 Hefte der Bayreuther stspielausgabe M. 2.

Abonnementspreis auf den laufenden Jahrg. M. 6.

)NSTANTIN WILDS VERLAG
PZIG und
)EN-BADEN.

Inhaltsverzeichnis.

Auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung in Leipzig bis 15. Oktober 1897.

Auf der Ausstellung Alt-Leipzig.

Ratsbürgkeller

Ausschank der Brauerei Frankenbräu Bayern.

Bewirtschaftung: J. Lippert

Linden-Mühle

Konditorei und Café

empfiehlt ff. Kaffee nur 20 Pf., Chokolade etc. Täglich frisches Gebäck, Gefrorenes. Echt Böhmisch (Liebotschaner) à Glas 20 Pf. Kalte Küche zu kleinen Preisen.

C. Kolb.

Osteria „Aqua sola".

Prachtvolle Aussicht nach dem Se

Anerkannt feinste Küche.

Specialität **Wermutwein.** Mit höchste Auszeichn.

Täglich Konzert der ital. Truppe „Posilipo" aus Neapel in Nat.-Kost.

Stadtlokal, Restaurant u. Café Royal

OTTO MAUL, Besitz.

„Wartburg"-Restaurant.

Schönster sehenswerter Saal der Ausstellung. getreue Nachbildung des Festsaales der altehrwürdigen Wartburg. Gemütliche Lokale auch im Erdgeschoß. Burghof mit großer Terrasse und Aussicht besonders auch auf die Erdgeschosse. Special-Ausschank echt **Kulmbacher Rizzibräu und echt Pilsener.** Gut **bürgerliche Küche** zu mäßigen Preisen.

Täglich Elite-Konzert.

Bewirtschaftung **Otto Maul** (Café Royal)

Panorama auf dem Ausstellungsplatze:

Kreuzigung Christi mit Jerusalem

gemalt von Münchner Künstlern.

Entrée 50 Pf., Kinder 25 Pf.

Wernesgrüner Schänke

Ausschank des alten berühmten Wernesgrüner Weissbieres, Vogtländisch Pilsner, Dominicaner (Münchener Art) der Brauerei H. Gunnel, Wernesgrün, der Thüringer Landweine der Weinbesitzer Th. Hoffmann & Sohn, Naumburg a. S.

Vorzügliche Küche.

Bewirtschaftung durch **H. Petzoldt**, Leipzig, früher Vogtländischer Hof, daselbst.

Hippodrom.

Täglich: Mittagstisch von 12 bis 2 Uhr à Couvert 75 Pfg.

bei Militär-Konzert mit freiem Entree

Restaurant 2000 Personen fassend.

„Zur Weinloge", Ökonom Ernst Reichert, empfiehlt reine Weine zu billigen Preisen.

Entree einschliesslich Besichtigung des Musterstalles 10 Pfg.

Haupt-Restaurant und Haupt-Café.

Telephon Amt Ausst. No. 6037

Fritz Bruch, Inhaber des Centralbahnhof-Restaurant und des Casino „Hof zum Gutenberg" in Ka.

Weltbekannte Küche. Weine v. Joh. Bapt. **Sturm**, Rüdesheim; **Joh. Frederich**, Kgl. Hofweinhändler, Leipzig; Kloss & Foerster, Freyburg a. U.; **Hoffmann, Heffter & Co.**, Leipzig-G., u. a. mehr.

Täglich: 2 Table d'hôte mit Tafelmusik {um 12½ Uhr à Mk. 2.– / um 1 Uhr à Mk. 3.–}

Für Separat-Diners und Soupers stehen Salons und Säle zur Verfügung — **Vornehmster Aufenthalt.**

Münchener Bürgerbräu, Pilsener Bier aus der Ersten Pilsener Aktien-Brauerei.

Gosen-Schänke

Alt-Leipzig.

Brauerei Nikau & Co., Leipzig.

Leipzig, den 4. September.

DIE REDENDEN KÜNSTE

(Leipziger Konzertsaal.)

Zeitschrift für Musik und Litteratur

unter besonderer Berücksichtigung des Leipziger Kunstlebens.

Begründet von Friedrich Wild und Paul Alexander Wolff.
Verantwortlich für die Redaktion Carlos Droste in Leipzig.
Sprechstunde der Redaktion von ½12—½1 Uhr

1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. Der Abonnementspreis für das Quartal beträgt ℳ 1,50. Bei direkter Zusendung durch die Post ℳ 2,—, für das Ausland ℳ 2,50. Die einzelne Nummer kostet 50 ₰. Insertionsgebühren für die zweigespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 ₰.

Zu beziehen durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen, durch die Postämter (Postzeitungsliste No. 12820), sowie durch Constantin Wilds Verlag, Leipzig, Goethestrasse 6, gegenüber d. Neuen Theater. Telegr. Adr. f. d. Red. u. Exped. Wilds Verlag, Leipzig. Telephon Amt I, No. 1975.

Heft 50/52.

Inhalts-Verzeichnis.

Zur gefl. Beachtung!

Mit dem vorliegenden Hefte schliesst der III. Jahrgang der

„Redenden Künste"

ab. Wir bitten unsere Freunde, das Abonnement rechtzeitig erneuern zu wollen, damit die Zustellung keine Störung erleidet.

Die ersten beiden Hefte des IV. Jahrganges erscheinen am

18. September.

Auch im neuen Jahrgange werden wir bemüht sein, unseren Lesern ein ebenso reichhaltiges, wie gediegenes Material, vom Guten stets nur das Beste zu bieten, um den ehrenvollen Platz, den sich

„Die Redenden Künste"

in den drei Jahren ihres Bestehens als unparteiisches, nur dem Fortschritt gewidmetes Organ erobert haben, siegreich zu behaupten. Mögen alle Freunde edler Kunst und freimütiger Begeisterung dazu unsere Helfer sein!

Hochachtungsvoll

Der Verlag der Zeitschrift „Die Redenden Künste".

Musikalischer Teil.

Von den Münchener Sommervorstellungen.

Von Robert West.

II.

Vogl hatte als Tannhäuser keinen guten Tag, er balancierte sich gesanglich, so gut es ging, hindurch. Vor der gewaltigen Grösse und fascinierenden Macht seiner Auffassung und Darstellung muss allerdings selbst der kühnste Nörgler verstummen. Frau Senger-Bettaque ist in den letzten Jahren prächtig erblüht und hat sich nunmehr zur hochdramatischen Sängerin entwickelt. Über ihre Isolde hört man nur eine Stimme des Lobes, davon das nächste Mal. Als Venus gefiel sie mir ungemein. Die Pariser Fassung der Venusbergscene ist nachgerade ein Postulat von zwingender Notwendigkeit geworden. Nur sie vermag uns die Tannhäuseridee nach ihrem dramatischen Gehalt im richtigen Lichte, in ihrer ganzen vollgewichtigen Bedeutung erscheinen zu lassen. Sie bildet den lebhaft widerspiegelnden, weitgehenden und inhaltschweren Kontrast zu Tannhäusers Stellung gegenüber Elisabeth. Der Einwand, es handele sich hier jetzt um zwei vollkommen heterogene Stilarten, ist sicherlich richtig, muss aber für den einsichtsvollen Beobachter zurücktreten vor dem durch die Änderung ganz erheblich gewinnenden Ganzen, der machtvollen Steigerung im Sinne des Gesamtkunstwerks. Richard Strauss hat sich seit kurzem eine bedenkliche Neigung zum Rubatodirigieren angewöhnt. Unter Levi und Fischer hörte man hier manches anders. Das in Terrassenform, die Bläser mit der Schallrichtung nach der Bühne zu postiert, aufgestellte Orchester (diese vorteilhafte Änderung ist in erster Linie den seit Jahren unermüdlich wiederholten Anregungen und Bemühungen Oskar Merz's in den „M. N. N.“ zu danken) bietet an Klangreiz und Tonschönheit nunmehr oft fast zu viel des Guten, die Farbenpracht, die es in den „Meistersingern“ entfaltete, soll durch den „Tristan“ noch überboten werden. Die diesjährigen Aufführungen der „Meistersinger“ sind in gewissem Sinne das Ereignis der Fremden-Saison. Liegt doch in ihnen die Rolle des Hans Sachs wiederum in den Händen des Mannes, der sie bei der ersten Aufführung des Werkes vor nunmehr 29 Jahren, am 21. Juni 1868, unter Bülows Leitung und Wagners eigener Aufsicht hier kreierte, Franz Betz, des mehr denn 60jährigen Heldenbaritons der Berliner Hofbühne. Ein grosser Meister hat dann hier durch viele Jahre hindurch die Partie des Nürnberger Schusterpoeten innegehabt. Eugen Gura war dem Münchener Theaterbesucher nachgerade für diese Rolle typisch geworden. Der Altmeister Betz indessen hat es vermocht, durch sein hiesiges Auftreten als Sachs den Ruhm des genialen Balladen- und Liederinterpreten ein wenig zu verdunkeln. Und in der That, wenn man Betzens Sachs unvoreingenommen gegenübertritt, so gewahrt man zu seinem Erstaunen, dass sie alle, wenn auch nur zum

Teil und in ganz beschränkter oder bedingter Weise, zu ihm in die Schule gegangen sind, die berühmten Hans Sachs-Vertreter, die Lieblinge ihres Publikums, die Gura, Reichmann, Plank, Knapp, Scheidemantel, Schelper, Hoffmann usw. Keiner aber, so gross und mannigfach die Vorzüge eines jeden unter ihnen vor den anderen sind, hat doch das erreicht, was wir an Betz noch heute vor allem bewundern müssen, was uns unwiderstehlich an seiner Leistung reizt und fesselt, die Natur- und Lebenswahrheit des Ausdrucks, das „der Wirklichkeit gleichkommen". Könnten wir uns den historischen Sachs rekonstruieren, abgesehen von dem, was Wagner ihm in seiner Meistersinger-dichtung an besonderen Zügen verliehen, wollten wir uns ein der Wahrheit entsprechendes Bild des Dichters der „Wittenbergischen Nachtigall" schaffen, so und nicht anders, wie Betz ihn uns vorführt, würde er uns erscheinen: frei von allem Pathetischen, Theatralischen, Konventionellen, der einfache Sohn seines Volkes, der Mann mit dem Kinderherzen, in seinem kernigen Humor, seiner gesunden Derbheit und schaffensfrohen Begeisterung einem grossen Reformator vergleichbar, der „letzte Ausfluss des künstlerisch produktiven Volksgeistes". Die Stimme des Berliner Künstlers hat der Zeit freilich den nötigen Tribut nicht schuldig bleiben können, der Schmelz des einst so klangschönen Organs ist dahin, aber nicht mit ihm die Frische und Ausdauer, die bis zum Schlusse der überaus anstrengenden Partie immer noch an Betz zu bewundern ist. Freilich versteht es der Künstler auch, wie kaum ein anderer, mit seinen Mitteln hauszuhalten und sie jederzeit geschickt zu verwerten. Man begreift es, dass Wagner von Betz nach den 1876er Festspielen sagen konnte, kein noch so ausgezeichneter Schauspieler würde es ihm in der bloss recitierenden Wiedergabe der grossen Wotanserzählung des zweiten Walkürenaktes gleich thun. Der Sprechgesang ist bei dem Berliner Altmeister bis zur höchsten Vervollkommnung ausgebildet, ohne aber jemals trocken, nüchtern oder abstossend zu wirken. Verleiht er manchen Rollen des Künstlers, wie seinem Wolfram, Marke usw., den Charakter einer resignierten Abstraktion, so deckt er sich bei seinem Sachs vortrefflich mit dem didaktisch-doktrinären Ton und Wesen des Nürnberger Denkers und Dichters und kontrastiert lebhaft und sehr zu seinem Vorteil mit der salbungsvollen Suada so mancher anderen bedeutenden Sachsvertreter. Neben diesem Sachs hatten die übrigen Mitwirkenden einen schweren Stand, so besonders der Beckmesser des Herrn Georg Sieglitz aus Prag, der sich als gewandter Darsteller zwar mit Ehren aus der Affaire zog, in den nachgelernten Stellen aber eine musikalische Unsicherheit an den Tag legte, wie sie selbst bei einer ersten Klavierprobe kaum statthaft sein dürfte. Gerhäuser, der wenige Tage zuvor als Tristan einen vollen Achtungserfolg errungen haben soll, gehört zu jenen Künstlern, die infolge ihrer bedeutenden Intelligenz aus jeder Rolle etwas zu machen vermögen, dem Gesamtcharakter der darzustellenden Partie stets gerecht werden, stets fesseln und interessant wirken. Leider stehen seine stimmlichen Mittel und sein technisches Können nicht in dem richtigen Verhältnis zu seinen geistigen und auch beachtenswerten körperlichen Vorzügen. Ein leidiges Zutiefsingen verdarb bei diesem Stolzing zudem manches. Frau Senger-Bettaque ist eine anmutig poesievolle, wohlberufene Vertreterin der Eva, Frl. Blank eine treffliche Magdalene. Knote hat in den letzten Jahren stimmlich, gesanglich, wie darstellerisch enorme Fortschritte gemacht. Sein David ist neben demjenigen Schröters in Wien und Hofmüllers in Dresden unstreitig momentan der beste der deutschen Bühne. Schmalfeld als würdevoller Pogner in der einzig richtigen Maske des bejahrten vielgereisten Mannes, nicht etwa des angehenden Vierzigers, und Fuchs als charakteristischer Kothner vervollständigten die Reihe ausgezeichneter Sololeistungen, während im Meisterchor noch zwei Veteranen von 1868 mitwirkten, Kammersänger Hausewein, der damalige Vertreter des Pogner, und Chorsänger Grasser, der Inhaber einer der kleineren Meisterpartien seit jener denkwürdigen Erstaufführung. Für den dritten Akt war die Dekoration zu Sachsens Werkstatt erneuert worden. Das Orchester unter Fischer spielte prächtig. Nicht minder bewährte sich wiederum die Regie des Herrn Fuchs vortrefflich. Nur die Rokokobänke, auf denen die Meister im ersten Aufzuge Platz genommen hatten, wollten zu dem Renaissancegewande der alten Katharinenkirche nicht recht passen, sie bildeten für das Zeitalter Hans Sachsens denn doch einen zu merkwürdigen Anachronismus.

(Fortsetzung folgt.)

Richard Wagners „Ring des Nibelungen".

Geschichtlich und musikalisch analysiert von Max Chop.

(Schluss.)

Frickas Unmutmotiv taucht („Walküre" II, 1) bei Brünnhildes Worten: „Dir rat' ich, Vater, rüste dich selbst; harten Strauss sollst du besteh'n. Fricka naht, deine Frau, im Wagen mit dem Widdergespann" einmal auf. — Eine der zartesten, duftigsten Weisen in der ganzen Tetralogie ist das Freia-Motiv. Seine hauptsächliche Wirkungsstätte ist das „Rheingold" (2. Scene: „Nichts ist so reich"), also an der Person der lieblichen Freia haftend, kenntlich durch seinen Triolenaufschlag, der hier, wie auch im Rheingoldmotive, der Ausdruck einer gewissen Lebensfreudigkeit ist. Aber auch in allgemeinerer Bedeutung als Charakteristikum der Wirkung weiblicher Schönheit begegnen wir dem herrlichen Motive z. B. später wieder, als Siegfried durch die Feuer Loges zum Gipfel des Felsbergs dringt und hier die schlummernde Wunschmaid findet. — Unmittelbar im Zusammenhang mit Freia, der Pflegerin jener goldenen Äpfel, deren Genuss ewige Jugend gewährt, steht das gleichfalls mild und lieblich gehaltne Motiv der ewigen Jugend („Rheingold" 2. Scene: „Goldene Äpfel wachsen in ihrem Garten, sie allein weiss die Äpfel zu pflegen"). Wir finden es wiederholt in der 2. und 4. Scene des „Rheingold", wo Freias Verlust droht. — Den auf Freia eindringenden Riesen stellt sich Froh mit seinem Schutzmotive (2. Scene: „Zu mir Freia! Meide sie Frecher! Froh schützt die Schöne!") entgegen. — Donners Ruf: „Heda! Hedo! Zu mir, du Gedüft!" und seinen dröhnenden Hammerschlag hören wir in der Gewitterzauberscene („Rheingold" 4) und im „Walküre"-Vorspiel. Dem Gewitterzauber schliesst sich das Regenbogenmotiv weich an, um sich am Schluss des Rheingolds im *fff* strahlend zu wiederholen, während die Götter über die farbenprächtige Brücke in Walhall einziehen. — Loges Motiv, sowie sein Feuerzaubermotiv zeigen seinen Auftritt in der 2. Scene des „Rheingold" an, das erste nach Frickas Worten: „Begreif ich dich noch, grausamer Mann?", das letzte bei Wotans Ausruf: „Eilest du so?" Beide gehören zu den charakteristischsten Themen des Nibelungenrings. Loge ist der Mephisto im grossen Goetheschen Sinne. Die flackernde chromatische Bewegung scheint ebenso seiner Eigenschaft als Feuergott angepasst, die Waberlohe kennzeichnend, wie seinem Wesen als eines listigen Intriganten. Der Grundtypus beider Motive ist die Zerstörungslust. Eine gewaltige Rolle spielen die Themen bei der Einfahrt Wotans und Loges in die Schwefelkluft nach Nibelheim, — im letzten Auftritt der „Walküre", wo Wotan mit seinem Speer die Waberlohe an den Fels als feurigen Wächter der schlummernden Wunschmaid bannt, ferner als Siegfried durch die Flammen zu Brünnhilde empordringt, als er sie verlässt, um dann als falscher Gunther zurückzukehren. Und weil Loges zerstörendes Element die Leichen Siegfrieds und Brünnhilds verschlingt, den Saal der Seligen, um den der Weltesche Holz geschichtet ist, verzehrt, also Walhall mit seiner tragenden Götterpracht zerstörend, so reden die Motive in der grossen Schlussscene der „Götterdämmerung" ein ernstes Wort, sobald die Flammen des Scheiterhaufens emporlohen. — Loges Spottmotiv ist („Rheingold" 4: „Da, Vetter, sitze du fest!") von untergeordneter Bedeutung, äusserst wichtig dagegen das Nornen- und das Götterdämmerungs-Motiv, das erste an die Person Erdas ebenso, wie an die der Nornen gebunden, das letzte frei waltend, wenn die Mahnung an das bevorstehende Ende Walhalls den Lichtalben nahe gerückt wird. Das Nornenmotiv hören wir beim Aufleuchten des fahlen Lichts, in dem sich Erda („Rheingold" 4) zeigt; es herrscht ferner vor in der Scene zwischen Wotan und Erda („Siegfried" III, 1), sowie in der Nornenscene („Götterdämmerungs"-Vorspiel). — Seine Verwandtschaft mit der Weise des Entstehens [illegible] ist unleugbar; im Nornenmotiv nur düsteres Moll, hier frohes Dur, und diese Ähnlichkeit ist auch sehr begründet. „Denn", um mit Wolzogen zu reden, „nach mythischer Vorstellung ist die mütterliche Erdgottheit Erda zugleich die Repräsentantin des Urwasserreichs, daraus alles Werden hervorgegangen, wie die Erde selbst dem Meere entstiegen ist, und auch die Nornen gelten

für Schwanenjungfrauen, wie die Rheintöchter.“ — Mit dem Götterdämmerungsmotive, das sich von der Höhe herabstürzt, wie es die Lichtalben im wonnigen Äther entthront (vergl. Nornen und letzte Scene der „Götterdämmerung“), verschwindet („Rheingold“ 4) Erda. — Inhaltlich mit ihm verwandt ist die Schicksalsfrage, die 4. Scene des II. Aufzugs der „Walküre“ einleitend; sie wird in allen dramatisch spannungsvollen Situationen, namentlich an Wendepunkten, zur wirksamsten Ausmalung benutzt — ein wehmütig ausklingendes „Was nun?“ — Das Dämmermotiv („Rheingold“, 2 „Alt und schwach schwinden sie hin“) trägt die Akkorde, unter denen Wotan seiner Lieblingswunschmaid die Gottheit abküsst und sie in den Schlaf versenkt (Walküre III, 3). Wir hören sie, umflackert von der Chromatik Loges, wieder kurz bevor Wotan den Speer gegen die Flammen ausstreckt und seinen gebieterischen Ruf zum grossen Siegfriedmotive (s. u.) ertönen lässt: „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!“ — Das Motiv der Liebesfesselung begleitet Wotans Worte („Rheingold“, 2) „Wolltest du, Frau, in der Feste mich fangen?“ Zauberisch schön bringt es Wagner im „Siegfried“, sobald der Wälsungenspross den Walkürenfelsen erklommen und in seliger Öde auf wonniger Höhe die schlummernde Maid erblickte. Wie mit unsichtbaren Fäden umkettet die herrliche Weise die Herzen der Helden und deutet an, was weder die Schlummernde noch der wilde Knabe ahnen.

Die Motive der Schwarzalben oder Nibelungen beginnen gleich in der ersten Scene des „Rheingold“. Zunächst das Klettermotiv nach Woglindes Ruf an Alberich: „Nun nahe dich mir!“ Der Nibelung versucht, von wilder Gier nach den schimmernden Leibern erfasst, mit koboldartiger Behendigkeit ein Riff zu erklettern, gleitet aber am „glitschrigen Glimmer“ stets wieder herab. Als er dann, müde von der Jagd nach den ihn narrführenden Schönen, mit kreischender Stimme ausruft: „Wehe! Ach, wehe! O Schmerz! Die Dritte, so traut, betrog sie mich auch?“ setzt Alberichs Frohnmotiv ein, das später in der Nibelheimscene, wo der Nibelung die Macht des Ringes gegen sein Volk ausspielt, grosse Bedeutung gewinnt. Am Ende der wilden Verfolgung bricht („Fing' eine diese Faust!“) das gellende, scharf accentuierte Zorn- oder Drohmotiv hervor. — Das Motiv der Liebesentsagung (Woglinde: „Nur wer der Minne Macht entsagt“) gehört zu den wichtigsten des Ringes. Überall wo der Fluch des güldenen Reifes sich offenbart, vernehmen wir es neben dem Fluche Alberichs („Rheingold“, 4: „Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring!“), der auf dem Golde lastet. Mit dem Motiv der Liebesentsagung entreisst Alberich dem Riffe das Gold, mit ihm verschwindet der leuchtende Rhein und seine Töchter in schwarzer Tiefe; als Loge zu Wotan vom Ringe redet („Rheingold“, 2: „Doch einer übt den Runenzauber leicht, der sel'ger Liebe entsagt“), erklingt es mahnend; ebenso als Wotan Alberich den Reif entreisst, als er sich des Ringes an die Riesen entäussert; zu seinen Klängen küsst Wotan der Lieblingswunschmaid („Walküre“ III, 3) die Gottheit ab und schwermütig klingt es Siegfried, der sich von Brünnhilde trennte („Götterdämmerung“, Vorspiel), ins Thal nach, liess er doch das verfluchte Gold an der Trauten Hand zurück. Das Entsagungsmotiv begleitet die Mahnung Waltrautes an Brünnhilde („Götterdämmerung“, I, 3), sie möge das Gold den Rheintöchtern wiedergeben. — Das Fluchmotiv stellt sich bald drohend, meist aber den in Erfüllung gegangenen Fluch bestätigend ein, so als Fafner um des Goldes willen Fasolt erschlägt („Rheingold“, 4), als Wotan der Walküre (dort, II, 2) von dem Fluche erzählt, der durch den Reif auf ihn fiel, bei Wotans Worten (III, 3): „Wogegen ich selbst mich sehnend wandte, wütender Sehnsucht sengender Wunsch den schrecklichen Willen mir schuf, in den Trümmern der eig'nen Welt meine ewige Trauer zu enden!“ von drei Posaunen im *pp* wiedergegeben, in der Scene im Fafnerwald („Siegfried“, II, 1), beim Fall des tückischen Mime, in der grossen Nornenscene („Götterdämmerung“), vor der Scene auf dem Brünnhildenstein (I, 3), als Waltraute entsetzt Brünnhilden flieht, als Alberich seinen Sohn Hagen segnet (II, 1: „Sei treu, Hagen, mein Sohn!“), als die Rheintöchter bitten, Siegfried solle ihnen den fluchbeladenen, todbringenden Reif zurückgeben, als Hagen des Speeres Spitze in Siegfrieds Herz bohrt und später an der Leiche des letzten Wälsungensprosses Gunther mit gewaltigem Schwertstreiche zu Boden streckt. Man beachte übrigens die nahe Verwandtschaft des Fluchmotivs mit dem später zu er-

wähnenden Motive Siegfrieds des Wälsungensprosses. Ist doch Siegfried als freier Mann allein imstande, die Götterwelt von dem auf ihr lastenden Fluche Alberichs zu befreien. — Als drittes, sehr wichtiges Motiv erwähne ich noch das der Nibelungenrache, auffällig durch seine eigenartigen Synkopen. Von Alberichs Worten („Rheingold", 4) an „Bin ich nun frei? Wirklich frei?" durchzieht es den Dramencyklus, das im geheimen betriebene Rachewerk der Schwarzalben und sein langsames Gedeihen kennzeichnend. Das Tarnhelmzauber-Motiv („Rheingold", 3: „Was hier und da? Her das Geschmeid!") ist mit dem Tarnhelm verbunden. Es beherrscht daher die Nibelheimscene namentlich bei der Verwandlung Alberichs in Wurm und Kröte, in der „Götterdämmerung" haftet es an Siegfried, dem der Tarnhelmzauber Gunthers Gestalt verlieh. — Das Krötenmotiv („Rheingold", 3) ist nur eine kurze, einmal vorkommende Figur, nicht so das Schmiedemotiv, das beim Ab- und Aufstieg durch die Schwefelkluft erdröhnt. Schmiedearbeit und grüblerisches Nachdenken bilden die Hauptkünste Mimes. Wo wir es also mit Mime als Schmied oder Sinnendem zu thun haben, treffen wir auf das rhythmisch scharf sich abhebende Schmiedemotiv und das aus zwei langgezogenen (im Intervall der übermässigen Quart) Terzen bestehenden Motiv des Sinnens („Rheingold", 3: „Mit arger List schuf sich Alberich"), so namentlich im Orchester-Vorspiel und ersten Aufzuge zu „Siegfried", auch in der Nibelheimscene. — Das Motiv des aufsteigenden Hortes (siehe „Rheingold" 3 u. 4: „Schätze zu schaffen und Schätze zu bergen, nützt nur Nibelheims Macht"), da auf Alberichs Geheiss der Hort von den geknechteten Nibelungen aus der Erde Tiefen emporgeschafft wird. — Von geringerer Bedeutung und deshalb nur kurz angefügt sind folgende Motive: Wotans Nibelungensegen („Walküre" II, 2: „So nimm meinen Segen, Nibelungensohn!"), Verzerrtes Walhallmotiv, Mimes Erbeben und knechtisches Kriechen („Siegfried" I, 2 vor Mimes Worten: „Lang schon mied ich mein Heimatland"), die Gruselfigur (ebenda nach Wotans Worten: „Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu!"), Mimes Tückemotiv („Siegfried" II, 3: „Was schafft der Tölpel dort mit dem Topf?") und Mimes Beutelustmotiv (II, 3: „Wozu ich dich brauchte, hast du vollbracht, jetzt will ich nur noch die Beute dir abgewinnen"). — Hagen, Alberichs Sohn, hat vier Motive. Zunächst ein persönliches, dass mit seinen trotzigen Oktaven die 1. Scene des 1. Aufzugs der „Götterdämmerung" einleitet, dann ein Motiv als Schmeichler (I, 1: „Ist er der herrlichste Held der Welt"), ein Listmotiv (I, 2: „Hört ich mich dir zum Bund") und endlich das Mordgiermotiv (II, 1: „Ich und du! Wir erben die Welt!"), das den Rachebund zwischen Brünnhilde, Gunther und Hagen bestärkt. Das Listmotiv trägt ebenso wie das Fafnermotiv (s. u.) die tritonische Dissonanz.

Die zwanzig Wälsungenmotive gehören teils Siegmund und Sieglinde, teils ihrem Spross Siegfried an. Ihnen, wie auch den Walküren- und Brünnhildenmotiven, begegnen wir selbstredend erst in der „Walküre". Der matte Wälsung sein Motiv, aus der Bassfigur des Unwettermotivs genommen, hebt an, als Siegfried nach dem Vorspiel durch die aufgestossene Thür in Hundings Hütte wankt, sinkt am Herdfeuer nieder. So findet ihn Sieglinde. Sie neigt sich über ihn: „Schwanden die Sinne ihm, wäre er siech?" Und wie sie seinem Odem lauscht, hören wir in der oberen Stimme das Mitleidmotiv, während im Basse das Motiv des matten Wälsung seine Herrschaft behauptet. Mitleid ist es, das sie veranlasst, Labung dem lechzenden Gaumen zu bieten. Und wie Siegmund den Trunk schlürft und in die Augen des herrlichen Weibes blickt, wird aus dem Mitleid Liebe: in zauberischem Schmelz hebt das Liebesmotiv an, die später Flüchtenden bis zum Tode begleitend, am Glänzendsten entwickelt im Liebesliede bei Siegmunds Ausrufe: „Zu seiner Schwester schwang er, der Lenz, sich herab, die Liebe lockte den Lenz!" Aber auch vom Liebesleid der Wälsungen trifft die Klage unser Ohr, schwermütig und vom Mitleidmotive unterbrochen, setzt sie nach Sieglindes Worten ein: „So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt!" Ihr folgt später nach Siegmunds Erzählung vom Weh, das ihn betraf („Nun weisst du, fragende Frau"), das gewaltige Heroenmotiv der Wälsungen, zu dessen Klängen Siegmund vom Speere Hundings fällt, Siegfried vor Fafners Höhle an Vater und Mutter denkt, dessen ernste Weisen die Trauermusik auf seinen Tod einleiten. Es ist so recht eigentlich

die musikalische Illustrierung des herben Geschicks, das dem Heroengeschlechte der Wälsungen beschieden ward. — Der Charakter dieser Motive weist den Leser auf ihre Anwendung hin, hier ein näheres Eingehen ersparend. Von nur untergeordneter Bedeutung sind: Der Notruf Siegmunds („Walküre" I, 3 „Wälse! Wälse! Wo ist dein Schwert?"), sein Siegesjubel („O, fänd' ich ihn heut und hier, den Freund"), wie ihm Sieglinde den Götterstahl weist, und die im II. Aufzug während des fieberischen Phantasierens Sieglindes sich geltend machenden Verfolgungsfiguren. — Für das poesievolle lyrische Intermezzo („Winterstürme wichen dem Wonnemond") genügt ein blosser Hinweis. — Aber eines hochwichtigen Motivs sei weiter noch ausführlicher gedacht, des Schwertmotivs. Es ist das einzige Thema dieser Gruppe, das seinen Ursprung auf „Rheingold" zurückführt. Als Wotan vor dem Regenbogen steht, im Begriffe, nach Walhall hinüberzuschreiten, begrüsst er, aus düsterem Nachdenken emporschreckend und wie von einem grossen Gedanken ergriffen, die „Burg, sicher vor Bang und Grau'n!" Hier vernehmen wir das Schwertmotiv zum erstenmal, denn jener Heervater bewegende Gedanke sind die Walküren und das Wälsungengeschlecht, „die hier nur erst als Göttergedanke auftauchenden Wotanskinder des nächsten Dramas, und das Symbol dieser Macht ist das fortan durch jenes Motiv bezeichnete göttliche Schwert". Wir finden u. a. die Schwertfanfare („Walküre" I, 3 „Was gleisst dort hell im Glimmerschein?"), als der Knauf des Götterschwertes dem Hilfe suchenden Siegmund entgegenflimmert, nachdem das Motiv schon vorher überall durchblitzte, das Sehnen des Wälsung nach einer Waffe ausmalend, dann weiter unten, sobald Siegmund unter dem Ausrufe „Heraus aus der Scheide zu mir!" den Stahl aus der Esche gezogen hat. Wenn sich dann der Wälsung weiter während der Flucht mit Sieglinde auf sein unbezwingliches Nothungschwert beruft, stets ist die Schwertfanfare da, — im trüben Moll (ff), als Nothung an Wotans Speer zerschellt und Siegmund fällt. Wenn Mime im „Siegfried" vergeblich sich müht, den zerbrochenen Stahl zu schweissen, hören wir den Ansatz zum Nothungmotive. Ganz tritt es erst wieder in strahlender Schöne hervor, nachdem es Jung Siegfried gelang, aus den Stücken eine neue Waffe zu schmieden, mit deren Schärfe er Mimes Ambos mitten durchschlägt. Und so sehen wir es zum letztenmal majestätisch auftauchen in der Trauermusik auf den Tod Siegfrieds, die ja eine Rekapitulation des Lebens und der Thaten des Hingestreckten ist.

Die Motive Siegfrieds beginnen in der „Walküre". Hier findet sich das grosse Motiv Siegfrieds des Wälsungensprosses (III, 1) bei Brünnhildes Worten an Sieglinde: „Den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoss!" Dem letzten Ausrufe Wotans („Walküre"): „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!" liegt es zu Grunde; ist's doch Siegfried, der durch die Waberlohe Loges zu Brünnhilde dringt und sie erweckt. Und als er sie mit langem Kusse erweckt hat, hören wir ihn stolz zu seinem Motive: „Durch das Feuer drang ich, das den Fels umbrann; ich erbrach dir den festen Helm: Siegfried bin ich, der dich erweckt." Es findet in dem ergreifenden Sterbegesange des Helden an Brünnhilde („Götterdämmerung" III, 2: „Der Wecker kam, er küsste dich wach!") wiederum beredten Ausdruck und durchzieht die ganze Trauermusik. — Siegfrieds Hornruf, dem wir im ersten Aufzuge des „Siegfried" oft begegnen, der später Fafner aufweckt und durch den Feuerzauber der züngelnden Waberlohe, durch die Siegfried schreitet, ertönt, hat eine doppelte Bedeutung. In den hüpfenden Triolen kennzeichnet sie den heitern Jugendsinn des Helden; es ist die lustige Fanfare im ⁶/₈ Takt, die munter dahinströmt, wie der übermütige Bergquell über glatte Kiesel. Als jedoch Siegfried im Vorspiel der „Götterdämmerung" an Brünnhildes Seite aus dem Steingemache tritt, vernehmen wir dasselbe Motiv im ⁴/₄ Takte, in einer gleichsam heroisch klingenden Vergrösserung. Ist doch Siegfried durch seine Vermählung mit Brünnhilde nicht mehr der wilde Waldknabe, sein Mannsbewusstsein ist über ihn gekommen, über Nacht ist er gereift. Und mit diesem erweiterten Hornruf in Moll verklingt wehmütig die Trauermusik auf den Tod des Hehrsten. — Eine Anzahl recht interessanter Siegfried-Themen fördert dann das dritte Werk des Dramencyklus zu Tage. Zunächst das Motiv seelischer Erregung über Mimes Säumigkeit („Siegfried" I, 1 „Da hast du die Stücken, schändlicher Stümper!"), sodann eine Weise als

Ausdruck der Naturliebe in Siegfried „Es sangen die Vöglein so selig im Lenz", ferner die köstlichen Wanderlieder „Aus dem Wald fort, in die Welt zieh'n, nimmer kehr' ich zurück"), das prächtige Schwertlied beim Schmieden Nothungs I, 3 „Nothung, neidliches Schwert!" und sein dröhnendes Schmiedemotiv „Hoho! Hohei! Schmiede mein Hammer ein hartes Schwert!") Ihnen gesellen sich noch das Motiv brünstigen Liebessehnens II, 3 „Freundliches Vöglein, dich frag' ich nun, gönnst du mir wohl ein gut' Gesell?" und das Motiv Siegfrieds als Hort der Welt III, 3 „O, Siegfried, herrlicher, Hort der Welt!") Erwähnt seien unter den Siegfried betreffenden Motiven schliesslich noch die kurzen Schläge „Götterdämmerung" III, 2 „Hagen, was thatest du?", welche das starre Entsetzen über den Mord am reinen Helden ausdrücken und der Trauermusik als rhythmische Grundlage dienen.

Die Motive der Walküren bezw. Brünnhildes zerfallen in zwei Abteilungen nach der Eigenschaft ihrer Trägerin als Wunschmaid Wotans und Menschenweib Siegfrieds, ohne etwa dramatisch streng gesondert zu werden. Dem Menschenweibe ist ein hehrer Schimmer der früheren Göttlichkeit geblieben, und in die menschlich rührenden Liebesweisen auf dem Brünnhildensteine mischen sich ebenso Walkürenthemen wie in die Schlussscene der „Götterdämmerung", da sie mit Grane in die lohende Glut sprengt. Unvermischt und am urwüchsigsten tönen uns die Walkürenthemen im zweiten und dritten Aufzuge der „Walküre" entgegen. Dort finden wir in der Überleitung vom Vorspiel zur ersten Scene des II. Aufzugs das daktylisch scharf skandierte Walkürenmotiv, das in der ersten Scene des III. Aufzugs eine bedeutsame Rolle spielt, weiter den wilden Schlachtruf der Walküren II, 1 „Hojotoho! Heiaha!" und das ebenfalls daktylisch skandierte Stampfen der Rosse vom Wettersausen und Rossgewieher umspielte Walkürenrittmotiv Einleitung zum III. Aufzug. Der Todverkündigung an Siegmund „Walküre" II, 4 „Wer bist du, sag', die so schön und ernst mir erscheint?") liegt ein bestimmtes Thema zu Grunde. In der grossen Bestrafungsscene zwischen Wotan und Brünnhilde begegnen wir dann dem Erwartungsmotiv kurz vor dem Übergang zu Scene 3, dem sich im Beginn der 3. Scene das Rechtfertigungsmotiv anschliesst. Das herrliche Motiv dankbarer Rührung haben wir bei Brünnhildes Worten „Wer diese Liebe mir ins Herz gehaucht"; es beherrscht neben dem zaubervollen Schlummermotiv „Der Augen leuchtende Paar" die ganze Schlussscene der „Walküre" zugleich mit dem Loge-, Feuerzauber- und Speermotiv. Selbstredend ist das Schlummermotiv im Siegfried bei der Erweckung Brünnhildes wiederum zu grosser Rolle bestimmt.

Hiermit wären die Motive der Wunschmaid erschöpft. Heervater hat die Gottheit von ihr geküsst, als Menschenweib erwacht sie im „Siegfried" III, 3 mit dem strahlenden Weltbegrüssungsmotiv. Volle C dur-Akkorde rollen dahin, wie ein Strom blendenden Lichts, und lösen sich in schwebende Harfenklänge auf, als sich die Walküre langsam aufrichtet und in frommer Entrückung die Arme gegen den Himmel hebt. Wieder erbrausen die Akkorde, rieseln die Harfentöne wie ein Lichtregen und steigen die trillernden Töne wie Lerchen, die zuletzt im blendenden Glanze verschwinden. Brünnhildes Brust atmet tief die frische Luft, ihr Blick ist gen Himmel gerichtet und die Lippen haben sich längst ekstatisch geöffnet, während sie sich immer höher aufrichtet ... und endlich, nachdem das Ohr fast bis zur Verzweiflung in Erwartung auf den Laut der jubelnden Menschenstimme gespannt worden ist, bricht ihre volltönende Weltbegrüssung hervor, nach jedem Ausrufe von den wogenden Harfentönen unterbrochen: „Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!" In kurzen Pausen folgen die Motive des Liebesgrusses „Heil der Mutter, die dich gebar", der Liebesseligkeit „Du Wecker des Lebens, siegendes Licht!" und die zwei im Siegfried-Idyll als Grundlage verwerteten Motive des seelischen Friedens E dur-Einsatz nach Brünnhildes Ausruf „Siegfried! Sieh meine Angst!" und der Liebesjubel „Lachend lass uns verderben, lachend zu Grunde geh'n!" — An Stelle des früheren persönlichen Motivs, das, wie bereits gesagt, immer wieder in kurzen Andeutungen auftaucht, erhält in der „Götterdämmerung" (Vorspiel: „Doch des Wunsches voll, an Liebe reich") Brünnhilde ein neues Motiv für sich und für ihre heroische Liebe zu Siegfried ebda. „Nicht zürne, wenn dein Lehren". Brünnhildes Schwurmotiv II, 4 „Helle Wehr, heilige Waffe!" ist ebenfalls nicht un-

bedeutend. Ihr Liebessühnemotiv, das den Schluss der „Götterdämmerung" durchzieht, verklärt ihre Heldingestalt, verklärt ihre Liebe zu Siegfried, in der sie den Sühnetod im flammenden Scheiterhaufen sucht, um mit dem Helden vereint zu sein.

Die Motive der Rheintöchter zeichnen sich durch besondere Lebensfreudigkeit und Lieblichkeit aus, so gleich das die erste „Rheingold"-Scene eröffnende Rheintöchtermotiv („Weia! Waga! Woge, du Welle!"). Der musikalische Ausdruck schliesst sich hier aufs Engste den Bewegungen der geschmeidigen Nixenleiber an, wie sie, auf- und niedertauchend, sich jagen. Von bezaubernder, schelmischer Anmut ist der Kosegesang Flosshildes an den begehrlich lüsternen Alberich („Wie deine Anmut mein Aug' erfreut"), der im nächsten Augenblick in bitterste Ironie umschlägt und mit dem gellenden Spottgelachter der übermütigen Drei endet. Wie sie dann beim Aufleuchten des Rheingolds jauchzend um das schimmernde Riff schwimmen, wie sich um ihren Wonnesang („Rheingold! Leuchtende Lust!") die glitzernde musikalische Ornamentik windet, das ist alles unsagbar schön. In der vierten Scene des „Rheingold" hören wir aus der Tiefe die Klage um das verlorene Gold. — Nicht minder schön sind die in der grossen Rheintöchterscene der „Götterdämmerung" enthaltenen Motive, welche die Wonne der Nixen in schimmernder Flut, ihr Emportauchen, Aufjauchzen und Niedersenken, weiter den wehmütigen Klageruf („Nacht liegt in der Tiefe, einst war sie hell, da heil und hehr des Vaters Gold noch in ihr glänzte"), — schliesslich beim Erscheinen Siegfrieds das Nixenspott-Motiv mit dem kurzen Sextolen-Aufschlage.

Die Rheingoldmotive bestehen aus der Flimmerbewegung („Rheingold" 1: „Lugt, Schwestern!", aus Triolen in Zweiunddreissigstel übergehend), aus der kurz darauf (2 Takte vor „Heiajaheia!") einsetzenden Rheingoldfanfare, dem ebenfalls auf dem Fusse folgenden Rheingoldmotiv („Rheingold! Leuchtende Lust!") und dem bedeutsamen Ringmotiv („Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring"). Viele der Rheintöchter- und Rheingoldmotive sind auf bestimmte Scenen angewiesen, andere wieder über den ganzen Cyklus verteilt, in erster Linie gilt dies vom Ringmotive, dem wichtigsten Thema der Tetralogie.

Drei Motive gehören den Riesen. Das eigentliche Riesenmotiv, das („Rheingold" 2) den Eintritt Fafners und Fasolts begleitet, das Riesenwurmmotiv (ebenda: „Riesenwurm winde sich ringelnd") und das Fafner-Motiv (vgl. Vorspiel zu „Siegfried" II. Aufzug). — Das Riesenmotiv mit seinem Vorschlag und seiner trägen Rhythmik im ⁴⁄₄ zeigt gleicherweise das schwerfällige plumpe Einherschreiten der langen Burschen wie das Übermass der Kraft, die den reckenhaften Gliedern innewohnt. Das Thema ist an die Riesenauftritte im „Rheingold" gebunden. — Das Riesenwurmmotiv, zuerst in der Nibelheimscene auftauchend, dann im II. Aufzuge des „Siegfried" auf Fafner übertragen, versinnbildlicht die wuchtige langsame Vorwärtsbewegung des Wurmes. — Das Fafner-Motiv ruht auf der übermässigen Quart des Tritonus und erinnert namentlich rhythmisch an das Riesenmotiv, also an die ursprüngliche Gestalt des in einen Schlangenwurm verwandelten Hüter des Horts.

Die Gibichungen verzeichnen sechs auf die „Götterdämmerung" angewiesene Motive: 1. das ritterliche, von Stolz auf den ruhigen Besitz und Selbstbewusstsein redende Gunthermotiv (I, 1: „Sage mir, Held, sitz ich herrlich am Rheine, Gunther zu Gibichs Ruhm?"), 2. das Motiv germanischer Gastfreundschaft (I, 2: „Begrüsse froh, o Held, die Halle meines Vaters"), 3. das reizende Begrüssungs- und Liebesmotiv Gutrunes („Willkommen, Gast, in Gibichs Haus"), 4. das Sühnemotiv („Bricht ein Bruder den Bund, trügt den Treuen der Freund, was in Tropfen heut' wir tranken, in Strahlen ström' es dahin!"), 5. der dem Gutrunmotiv nachgebildete Hochzeitsruf und endlich 6. der grosse Begrüssungschor der Gibichungen, der Brünnhildes Einzug an Gunthers Seite feiert.

Es bleibt noch als letzte Gruppe die der Naturmotive übrig. Auf dem gewaltigen Orgelpunkte der Tonika Es bauen sich in der Einleitung zum „Rheingold" die drei ersten Themen auf: die breiten Quinten zeigen uns in ihrer erhabenen Ruhe den Urzustand. Im 17. Takte bringen die Hörner in diesen Zustand der Ruhe eine sanfte Bewegung, das Motiv des Werdens oder Entstehens, bis im 49. Takte aus dieser Bewegung heraus sich die Wellenbewegung des Rheins bildet, in dem die Nixen jauchzend

schwimmen. — Im Beginn des Vorspiels zur „Walküre" hören wir zum prasselnden Regen das auf- und absteigende Motiv des Unwetters im Basse, in der 3. Scene des ersten Aufzugs leitet es dann als lindes Frühlingssäuseln zum Liebesliede „Winterstürme wichen dem Wonnemond" über — „Siegfried" bringt im II. Aufzuge das köstlich schöne Waldweben mit des Waldvogels zwitscherndem Sang. Aus den Blättern uralter Bäume tönt's in süssem Geflüster herab und jauchzend schwebt über dem klingenden Rauschen, dem tönenden Träumen Siegfrieds die Stimme des Vögleins in den Zweigen. — Wundervoll wirkt auch in der „Götterdämmerung" (II, 1—2) nach der finsteren Nibelungenscene die musikalische Schilderung des Tagesanbruchs, ein kurzes pastoral gehaltenes Zwischenspiel, zu dem das Morgenrot den Rheinstrom mit seinem Gluthauche überzieht.

Zu erwähnen wären noch unter den bisher nicht genannten Themen das wichtige Flucht- und das Hundingmotiv. Jenes begegnet uns zum erstenmal im „Rheingold" (2), da Freia, von den Riesen verfolgt, unter Wotans Schutz flüchtet und durchzieht den ganzen II. Aufzug der „Walküre" vom Vorspiel an, das fliehende Geschwisterpaar begleitend. — Das Hundingmotiv („Walküre" I, 2) zeigt in seinem straffen Rhythmus strotzende Kraft und übermässiges Selbstbewusstsein, in seinen Harmonien finsteren Trotz, mit Verschlagenheit gepaart. In der letzten Scene des II. Aufzuges spielt es beim Nahen des Verfolgers Hunding wieder eine kurze Rolle. . .

„Rheingold" zeigt den Raub des Goldes, das höher steht als die Liebe und die darum der Goldgierige verflucht. Aber dieser Fluch teilt sich von der Liebe aus dem Golde mit, das dem Besitzer andere neiden und der darum nie glücklich werden kann. — Die „Walküre" erfüllt einen Teil des Liebesfluchs. Wotan muss um des Ringes willen seine Kinder vernichten, das Liebste strafend verstossen, er verzweifelt an seinem Werke und seiner Macht. — Siegfried ist zwar das Kind der Schuld, aber er erkämpft sich das Bewusstsein seiner freien Heldenkraft, so erringt er, was dem Gotte versagt blieb, — Ring und Liebesseligkeit. Aber er zieht in seinem Drange nach Thaten vom Weibe fort, um als „reiner Thor" der Intrigue der schnöden Welt zum Opfer zu fallen, die sich als Werkzeug das Weib auserkor: der Liebesfluch, der am Ringe haftet, erfüllt sich auch an Siegfried durch ränkevollen Betrug. Brünnhildes Sühnetod tilgt den Fluch, ehe es feindliche Hand an sich reisst, kommt das geraubte Gold in den alten Besitz zurück.

Zur Geschichte des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli in Leipzig.

Die reiche Anerkennung, welche den Leipziger „Paulinern" gelegentlich ihres Ende Juli glänzend gefeierten 75jährigen Jubiläums von allen Seiten zuteil wurde, hat dieser Verein durch seine jüngsten Leistungen ebensosehr verdient, wie durch bedeutende Erfolge in vergangener Zeit, welche ihm für immer einen ehrenvollen Platz in der Geschichte des deutschen Männergesanges sichern. Denn der Paulus gehört zu den Vereinen, deren kühnem Vorgehen der Männergesang seine heutige einflussreiche Stellung im deutschen Volksleben verdankt.

Obwohl aus bescheidenen Anfängen hervorgegangen und in den ersten 20 Jahren seines Bestehens in seiner Existenz oft schwer bedroht, hat der Paulus sich doch dank der zielbewussten Leitung Hermann Langers, den alle, die ihm näher standen, auch heute noch innig verehren, bald den Besten unter seinesgleichen beizugesellen gewusst. Hermann Langer, am 6. Juli 1819 in Höckendorf bei Tharandt als Sohn des Organisten und Schullehrers daselbst geboren, übernahm am 14. Juli 1843 die Direktion des Vereins, dem er bereits seit Ende des Sommersemesters 1840 angehörte. Seine beiden Vorgänger im

Dirigentenamte Gotth. Traugott Wagner (1822–1832) und Friedrich August Geissler (1832–1843) hatten den am 4. Juli 1822 von einer kleinen Anzahl Studenten, die bereits seit 1819 regelmässig behufs gemeinsamer Pflege des Gesanges zusammengekommen waren, gegründeten Verein jeder nach kurzer Blüte in wenig erfreuliche Zustände fallen sehen, ohne trotz redlichen Willens die Kraft zu besitzen, dem Verfalle Einhalt zu thun. Langer aber erkannte die Wurzeln des Übels, und es gelang ihm, sie zu beseitigen.

Die einseitige Bestimmung der ersten Zeiten, den Gottesdienst in der Paulinerkirche zu leiten, war zwar längst gefallen, das weltliche Lied hatte sich bald den ihm zukommenden Platz erobert, aber erst durch Langer wurde der Paulus fähig, eine tonangebende Stellung einzunehmen. Indem unter seinem Einflusse die strengen Aufnahmebedingungen gemildert wurden, die starren, exklusiv aristokratischen Principien Zelters, die eine bedeutsame Wirksamkeit nach aussen hin unmöglich machten, den Grundsätzen Nägelis wichen, begann sich Anzahl und Interesse der Mitglieder zu heben, zumal da Langer auch durch persönliche Liebenswürdigkeit alle zu bezaubern verstand. Namentlich aber war es sein Streben, allen anderen in kühner Initiative voranzueilen. Eine ganze Anzahl Komponisten — man denke an Max Bruch, Heinrich Zöllner u. a. — verdanken in dieser Hinsicht dem Paulus unendlich viel, besonders da die Thätigkeit desselben sich nicht auf Leipzig beschränkte, sondern auch in einer ganzen Reihe anderer Städte Sachsens von ihm Konzerte mit mustergültig gewähltem Programm veranstaltet wurden. Sie brachten reiche Erfolge, sorgten aber vor allen Dingen auch dafür, dass die besten Werke des aufblühenden deutschen Männergesangs — und nur solche wählte Langer aus — eine für die Entwickelung desselben, für sein Heimischwerden in breiteren Volksschichten hochbedeutsame Verbreitung fanden.

Langer hat in diesem Sinne den Verein 44 Jahre lang, bis Ende des Sommersemesters 1887 geleitet. Dann trat er, hochgeehrt und allgemein beliebt, von der Direktion zurück, um in Plauen bei Dresden sich Ruhe zu gönnen nach einem ebenso arbeits- wie erfolgreichen Leben. Er starb am 8. September 1889.

Sein Nachfolger wurde Prof. Dr. Hermann Kretzschmar. Seine Bedeutung als Künstler ist in diesen Blättern bereits so oft und eingehend gewürdigt worden, zuletzt gelegentlich der von ihm in Leipzig veranstalteten genialen und epochemachenden Aufführungen Händelscher Oratorien, dass wir heute verzichten können, darauf näher einzugehen. Trotz der zahlreichen Konkurrenzvereine, welche sie selbst haben grossziehen helfen, haben sich doch die Pauliner, wie das unter einem Kretzschmar als Dirigenten nicht anders zu erwarten, eine führende Stellung zu wahren gewusst. Zwar hat er die Leitung der Festkonzerte infolge schwerer Erkrankung nicht übernehmen können — an seiner Stelle dirigierte Heinrich Zöllner —, aber was der Paulus in den jüngsten Tagen geleistet hat, ist doch nicht zum mindesten eine Frucht seiner gediegenen Schulung, seines Geistes. Möge er der deutschen Kunst noch recht lange erhalten bleiben!

E. R.

Moritz Wirth: „Die Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen."

Besprochen von Max Chop.

Im Verlage von Constantin Wild Leipzig ist das obengenannte Buch vor längerer Zeit erschienen. Vergeblich habe ich bisher in den Tagesblättern und Zeitschriften nach einer Besprechung des Werkes gesucht, dessen Titel schon genügen müsste, Aufmerksamkeit und Anteilnahme zu erregen. Dass man die Neuheit übersehen hat, ist bei der Gleichmässigkeit des Stillschweigens auf der ganzen Linie nicht wohl anzunehmen; vielmehr drängen Inhalt des Buches und moderne Grössenwirtschaft zu der Überzeugung,

dass man dieses Wirthsche Opus übersehen wollte, weil es so Manchem unbequem werden könnte, der in „eingeweihten" Wagnerkreisen für ein furchtbares Licht gilt. Ein solches Motiv für das Totschweigen wäre, rein menschlich aufgefasst, recht begreiflich. Es würde entschuldbar sein, wenn man in jenen Kreisen, an deren Spitze die angegriffenen Grössen stehen, während der Zeit des Wirtschaftens auch nur einige Toleranz Andersgläubigen gegenüber ausgeübt hätte. Da dies nicht der Fall ist, ausserdem aber die grosse Welt der Wagnerfreunde und Verehrer ein Anrecht auf das bedeutsame Wirthsche Buch hat, so ist gar nicht einzusehen, warum nicht mit der Cliquen-Politik abgerechnet werden soll. Die Musik ist international, sie gehört jedem, der ihr ein warmes Interesse entgegenbringt. Sie ist, wie ich schon einmal in dieser Zeitschrift betonte, in ihrer Specialität als Wagner-Musik nicht Monopol Bayreuths, Charlottenburgs oder Leipzigs. Und wenn die Gralsheiligen und Wagnerpäpste, die sich stets emphatisch grösster Pietät dem Meister gegenüber rühmen, auf Irrwegen ertappt werden, wenn ihnen jemand nachzuweisen im stande ist, dass sie mit den Intentionen Wagners sich in diametralen Widerspruch setzen, so ist das allseitiger Beachtung wert, wenn's auch den Betroffenen unangenehm sein sollte.

Moritz Wirth verspricht im Titel zu seinem Buche, das „Rheingold" aus seinen wahren Dekorationen dem Leser zu entdecken. Er macht sich ans Werk nicht in der etwas bombastischen Manier mancher Wagner-Interpreten, sondern mit der gesunden Ansicht eines natürlich empfindenden Schöngeistes, der nebenbei etwas Gründliches gelernt hat und seinen Meister kennt. Er beweist ihnen klipp und klar an der Hand von Thatsachen, dass nicht allein scenisch, sondern auch musikalisch die bisherige Manie der „Rheingold"-Wiedergabe völlig schief und missglückt sei. Dabei geht er durchaus nicht etwa vom subjektiven Empfinden, vom eigenen Phantasiegebilde aus, er hält sich vielmehr an Wagner selbst, an seine in die Partitur eingestreuten Bemerkungen, an die Musik als tönende Scenerie und beruft sich bei mangelnder Genauigkeit in beiden Fällen auf die Auffassung Wagners in seinen anderen Dramen oder Schriften. Die Waffen, mit denen er kämpft, sind blitzend und scharf, manche überschätzte Grösse erhält einen bösen Denkzettel, und die positive Sicherheit, mit der er vorgeht, die wirklich glänzende Art des Gegenbeweises sichert ihm fraglos ungezählte Gläubige und Überzeugte. Ob diese Überzeugten in den Kreisen der Wagnerschwärmer zu finden sind, ist fraglich, meiner Ansicht nach beschränken sie sich auf die einsichtigen Musiker und Wagnerfreunde, die ihre Liebe zum Meister durch ernstes Eindringen bekunden und sich nicht bei der Versicherung begnügen, das bisher namentlich in Bayreuth Gebotene sei das traditionell Richtige. Der Wagnerschwärmer wird sich an die erstpraktisch verwertete „Entdeckung" gewöhnen, sie ganz richtig finden, und — vorausgesetzt, dass die wirklich ideale Sache durchgeführt werden sollte — die Musikpäpste, die bisher Wagner ganz allein verstanden, d. h. bis ein anderer, ein anscheinend echter „Wagnerianer", das Rechte entdeckte, könnten sich alsdann auf ihr Altenteil zurückziehen, das Feld einer neuen Ära räumend.

Besondere Bedeutung gewinnt die Schrift Wirths den Bayreuther Geschehnissen vom Sommer 1896 gegenüber. Ich werde kaum fehlgehen, wenn ich behaupte, dass verschiedene Missgriffe, die sich damals namentlich die Regie zu Schulden kommen liess, die Herausgabe des Buches veranlasst haben. Entdeckt hat der Verfasser sein echtes „Rheingold" aus den wahren Dekorationen sicherlich schon länger, denn in dem Buche konzentriert sich ein Wissen und Können, eine Summe von nur durch ernste Arbeit zu gewinnenden Erfahrungen, dass selbst die Niederschrift einen längeren Zeitraum für sich beanspruchen würde, als ein halbes Jahr.

Doch nach dieser Abschweifung zum Wirthschen Buche! — Seine wahre Bedeutsamkeit wird erst dem klar, der Zeile für Zeile liest, mit der Partitur vergleicht und nicht allein ein Kenner Wagners als Schöpfer des „Rheingolds", sondern Wagners als Dramatiker überhaupt ist. Daher bleibt eine auch nur annähernd genauere Würdigung dem knappen Rahmen einer kritisierenden Besprechung verschlossen. Man kann sich lediglich mit allgemeinen Eindrücken und den bedeutsamsten Einzelheiten befassen. — Der allgemeine Eindruck, den das Buch auf den gebildeten Musiker macht, ist ein sehr

tiefer, ernster und überzeugender. Man mag vielleicht mit dieser oder jener Ansicht in der Auslegung nicht ganz einverstanden sein: das raubt dem Ganzen nichts von seiner zwingenden Kraft. Selbst da, wo etwa eine Meinungsverschiedenheit sich geltend macht, muss man bewundernd eingestehen, dass alles von einem ausserordentlichen mit positivem Wissen vereinigten Schönheitsgefühle getragen ist, dass Wagnerscher Geist in allem weht. — Wirth geht sehr in die Details, er ist der Regisseur in nuce. Aber das ist nötig, weil er zur Erhöhung der Beweiskraft kleinste Kleinigkeiten berücksichtigt und so der gegnerischen Lanze nirgends einen Ansatzpunkt bietet. Er arbeitet sogar die scheinbare, durch die bisher übliche Interpretation unbeachtete Bagatelle zu einem wichtigen Faktor heraus und zeigt aufs neue, wie weit wir noch hinter dem wahren Verständnis des Meisters zurückbleiben und wie sehr uns die alte Opernregie, das Taktschlägertum und die Spieloper noch in den Knochen steckt.

Ich möchte hier eine eigene Wahrnehmung anfügen. Ich lernte, wie wohl viele Musiker, Wagner erst aus Dichtung und Klavier-Auszug kennen. Die Bilder, die meine aufs lebhafteste angeregte Phantasie sich im Rahmen der scenischen und musikalischen Vorschriften des Meisters schuf, sollten keineswegs als Norm für die Bühnen-Darstellung gelten, aber einen derartigen Abstand zwischen ihr und der eigenen Ausmalung hatte ich nicht erwartet. Ich war sowohl in Leipzig, wie namentlich in Berlin, wo ich den „Ring" zum erstenmal sah, furchtbar enttäuscht. An diesem Eindrucke vermochte selbst die Gewohnheit des Vielsehens nichts zu ändern. Am empfindlichsten stellten sich diese Wahrnehmungen beim „Rheingold" ein. Als ich daher das Wirthsche Buch aufschlug und gleich in der Einleitung die Behauptung las, dass das „Rheingold" sich von den Anforderungen, die wir an ein grosses Kunstwerk stellen, oft bis zur Lächerlichkeit entferne und dass dies der sehr mangelhaften Erkenntnis und Behandlung des Werkes zuzuschreiben sei, fand ich meine derzeitigen Empfindungen in Worte gekleidet. Es ist wahr: wir geben uns viel zu viel einem falschen Musikgenusse hin, wir haben zu wenig Menschen, die bis in die einzelnen Takte hinein bei Werken von der Grösse der Wagnerschen die entsprechenden Gefühle und Seelenregungen herausfinden und sich ihnen anpassen. Das gilt der Regie sowohl wie den Darstellern und dem Orchester. — Wirth beweist das gleich an einem Beispiele (S. 5), an dem kurzen Auftritt, wo Donner auf Freias Hilferuf herbeieilt und die Riesen mit dem Hammer bedroht, aber durch Wotan an wirklichen Thätlichkeiten verhindert wird. Mit dem Verdikt gegen die bisher übliche Art der Darstellung dieses Auftritts verknüpft Wirth den Hinweis auf den richtigen Weg, zugleich hier geistreiche, äusserst interessante Enthüllungen über die Macht des Wotan-Speeres einflechtend, um am Schlusse der Einleitung die Bedeutung der Dekoration als Mittel zum Verständnisse der Musik zu erörtern. Hier, wie überall in seinem Buche, wandelt er vollständig in den Spuren Wagners, der (Ges. Schr. V, 191) sagt: „Der Dekorationsmaler möge nun einsehen, wie unendlich wichtig, ja einzig ermöglichend mir seine geistvolle Mitwirkung ist, und dass ich ihm einen gewiss nicht wenig entscheidenden Anteil an dem Erfolge des Ganzen, der nur durch augenblickliches klares Verständnis der ungewöhnlichsten Situationen zu gewinnen ist, zuspreche. Nur aber ein genaues, wirklich künstlerisches Eingehen seinerseits auf meine innerlichsten Absichten kann diese Mitwirkung mir verschaffen."

Da haben wir das Fundament, auf dem Wirth sein Werk aufbaut. — Dieses absolute Handinhandgehen von Dekoration, scenischer und musikalischer Wirkung ist bei den Schwierigkeiten, die vor allem das „Rheingold" bietet, auf Theatern mit oft wechselndem Spielplane fast zur Unmöglichkeit geworden und der Gedanke zum Bau des Bayreuther Festspielhauses wurzelt zum weitaus grössten Teile in solcher Erkenntnis. — Dass selbst 1876 unter des Meisters eigener Leitung von einer „idealen" Darstellung des „Rings" trotz enthusiastischer Schilderungen aus den Freundeskreisen Wagners nicht eben die Rede sein konnte, beweist des Meisters eigener Ausspruch über die Festspiele 1876 (Wagnerjahrbuch I, 24): „Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht. Nachlässigkeiten aller Art kamen vor, auch meinerseits. Mein Ideal ward mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht." — — 1896, wo man der Wagnersache ganz anders gegenüberstand, war des Meisters Ideal auch nicht erreicht. Und das

an einem Theater, dessen Regie einzig und allein darauf angewiesen ist, sich in den bestimmten Stoff eines Dramatikers zu vertiefen? Das als Musterbühne dastehen und den Bühnen der Erde als leuchtendes Beispiel dienen sollte.

Die Quellen zur Auffindung der richtigen Dekorationen und Darstellung leitet Wirth einmal aus sehr bemerkenswerten späteren Verbesserungsversuchen Wagners, weiter aus einem Vergleiche der Dekorationen und sonstigen Vorgänge mit den ausdrücklichen Vorschriften im Texte, sowie endlich aus den Anforderungen ab, welche die Musik für ihr richtiges Verständnis an die Einrichtung stellt, — die aus dem Charakter verschiedener Personen des Dramas, aus dem Grundgedanken des ganzen Nibelungenwerkes hervorgehen.

Die Einzelheiten, auf die sich der Verfasser nunmehr in subtilster Weise einlässt, muss der lesen, den die Streitfrage interessiert: Sehen wir Wagner richtig oder falsch? — Und ich meine, eine solche Frage sei zu bedeutsam, um nicht allgemeiner Anteilnahme sicher zu sein. — Ganz Hervorragendes bietet die Erläuterung des ersten Auftritts im „Rheingold", der mit dem Vorspiel ein Bild der Weltentstehung, des Werdens ist. Verfasser erörtert dann die Wasserbewegung, Alberichs Niesen als Ausdruck des Niedrig-Komischen, die Schwimmbewegungen der Rheintöchter und ihre Freiheit, das goldene Aufleuchten der Flut, in dessen Glanze sich die Mädchen baden, Alberichs Absturz usw. Hochinteressant sind die auf socialpolitisches Gebiet übergreifenden Betrachtungen über den „Ring" als Zeitgedicht des Kapitalismus, als Gedicht von der Weltherrschaft des Goldes, das beim Aufleuchten mit seinem Flimmerglanze blendet und berauscht, dessen musikalische Verkörperung (Rheingold-Fanfare) uns zuruft: „Ich bin ich, der Herr, dein Gott!"

Ganz besonders genau wendet sich Wirth dann der Walhall-Landschaft zu, die bisherige Art der Dekoration berührend und dann zur wahren Walhall-Landschaft mit der ersten Verwandlung übergehend. Hier hilft eine übersichtliche dem Werke beigegebene Skizze wesentlich zum klaren Verständnis. Eingehende Berücksichtigung findet in der scenischen Anordnung die Unterbringung des Regenbogens, des Schmerzenskindes jeder Theater-Regie. — Die Theaterleitungen würden sehr wohl daran thun, sich mit diesen Vorschlägen und ihrer Begründung bekannt zu machen. Sie entsprechen dem schöngeistigen, wie dem praktischen Gesichtspunkte und ermöglichen ein minutiös genaues Befolgen der Vorschriften Wagners. Und im Spiegel dieser Landschaft führt der Verfasser Wotan, Fricka, Loge, sowie Freias Entführung vor, er beweist, dass seine Landschaft der Schauplatz zur Bethätigung des Wesens der Götter sei. Ebenso interessant und eingehend gehalten ist die Fahrt nach Nibelheim, die Schilderung Nibelheims selbst und seiner Einrichtung, der berüchtigten Verwandlungen Alberichs, die bisher der Regie die schlimmsten Schwierigkeiten in den Weg legten, er bespricht den Fluch Alberichs, Freias Rückkehr, Fafners Überfall, Erdas Heraufkunft, den Gewitter- und Regenbogenzauber, endlich das Schlussbild mit dem Einzug in Walhall als Ausdruck der Göttermacht, dabei ein besonderes Kapitel der scenischen Unterbringung des Regenbogens widmend.

Seine Vorschläge für die Durchführung des Gewitterzaubers, dessen Wiedergabe vollständig mit den bisher angewandten gewöhnlichen Theater- und Kolophonium-Effekten zu brechen hat, sind sehr beachtenswert. Die Proposition, zur Erreichung der erforderlichen Perspektive etc. Puppen bezw. ausgeschnittene Figuren über den Regenbogen zu schieben, deren Äusseres mit dem der Götter aufs genaueste harmoniert, bedürfte meiner Ansicht nach erst der Probe durch die Praxis. Wenn auch die gedachte weite Entfernung bis zum Bogen, der auf dem Fundament des Donnersteins ruht, ein genaues Erkennen der Bewegungen unmöglich macht, so befürchte ich doch, dass die Sache leblos und steif wirken und also die Bewerkstelligung des Bühneneffektes leicht verraten könnte. Und darüber würden selbst Hypnose und Suggestion bei den Wagnerianern nicht hinweghelfen. Aber, wie gesagt, es kommt auf die Probe an: die Verwendung von Kindern im Kostüme der Götter hat seinerzeit keinen Anklang gefunden.

Neben der Dekoration ist es namentlich der Beleuchtungs-Effekt, dem Moritz Wirth eine bedeutsame Stellung anweist. Auch hier befindet er sich mit dem Meister in völliger Übereinstimmung, der in seinem Bericht an den König Ludwig II. von Bayern (Ges.

Schr. VIII, 161) unter den Gründen, weshalb die „Nibelungen" nicht im gewöhnlichen Hoftheater, sondern nur auf einer eigens dazu hergerichteten Bühne aufgeführt werden könnten, neben der Herstellung des unsichtbaren Orchesters als zweiten Grund den anführt, lässt (a. a. O. S. 168) „namentlich durch die Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen, durch welche die scenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden, die theatralische Darstellung selbst zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll." Und der Verfasser sagt eine bittere Wahrheit, wenn er auf Seite 20 ausruft: „Wenn man aber Wagner nun doch einmal giebt (und mindestens giebt, weil er Kasse macht), so ist wirklich nicht recht verständlich, warum man mit viel Arbeit und Geld oft Dinge zu Stande bringen sollte, welche den Leuten geradezu das Wiederkommen verleiden, während man ihnen genau nach Wagners Angaben mit wenig Aufwand Augenblicke höchster Seligkeit bereiten könnte." Möchte sich die in gründlichem Studium und selbstlosem Vertiefen gewonnene Anschauung Wirths Bahn brechen und eine Säuberung von den Sinnlosigkeiten und Widerwärtigkeiten der bisherigen Ausstattung und Darstellung erwirken. Aus den neuen, den wahren Dekorationen stiegen Gestalten empor, neu und kühn, die eine grossartige und sicherlich die eigenartigste Handlung vor uns abspielen. Das rechte, bisher ungeahnte, nie geschaute „Rheingold" Richard Wagners, zu dessen Entdeckung und wie aus Walhalls Sälen von seinem Schöpfer herabgeholten Wunderdasein uns der Regenbogen den Weg gebahnt hat.

Richard Pohl und Paul Hein.

Der Förderer Badener Musiklebens und sein Helfer.

Unsere allzeit der hehren Sache Wagners gewidmete Zeitschrift kann ihre diesjährige Bayreuther Festspielausgabe unmöglich abschliessen, ohne noch zuvor mit einigen Zeilen eines Mannes in dankbarer Verehrung und wehmütiger Erinnerung gedacht zu haben, der noch vor einem Jahre unter den Lebenden wandelnd, noch bei den 1896er Festspielen ein lebensfroher, heiterer, überall gern gesehener Gast in den Kreisen der Bayreuthwallfahrer, nunmehr eingegangen ist zu ewigem Schlaf, Richard Pohls, des getreuen Verfechters und Vorkämpfers der Wagnerschen Kunst in Schrift, Wort und That. Ein ausführliches Lebensbild dieses hochherzigen, um das Bayreuther Werk und seinen genialen Schöpfer wie Wenige verdienten Mannes zu entwerfen, mag einer berufeneren Feder überlassen bleiben, hat doch der Verewigte selbst in seinen bis 1881 reichenden autobiographischen Skizzen sich ein bleibendes Denkmal gesetzt; für uns gilt es an dieser Stelle einer längst für unsere Zeitschrift zur Ehrenpflicht gewordenen Aufgabe zu entsprechen, indem wir unseren Lesern das Bild und einen kurzen Lebensabriss des als Freund und Berater auch den „Redenden Künsten" so nahe gestandenen teuren Verblichenen nicht länger vorenthalten.

Richard Pohl, „der geistige Schüler Liszts und intime Freund Wagners, Berlioz' und Hans von Bülows," wie ihn Dr. Arthur Seidl in seinem warm empfundenen Nachrufe in der „Dresdener Wacht" so zutreffend bezeichnete, war ein Leipziger Kind. Als Sohn des Dr. med. Gustav Pohl am 12. September 1826 in der mitteldeutschen Musikmetropole geboren, hatte der Knabe schon frühzeitig Gelegenheit gefunden bei der in den 30er und 40er Jahren in Leipzig noch weit intensiveren Musikpflege, denn heutzutage, viel Musik zu hören und dadurch angeregt auch selbst zu treiben. Von einem berufsmässigen Ergreifen der Musikerlaufbahn war bei ihm allerdings vorläufig noch nicht die Rede, und so bezog der kleine Richard im 14. Lebensjahre die Gewerbeschule zu Chemnitz, um sich für den Beruf eines Technikers geziemend vorzubereiten. Nachdem Pohl die Gewerbeschule zum Ende absolviert hatte und als Volontär auch noch einige Jahre in einer Maschinenfabrik praktisch thätig gewesen war, bezog er das Polytechnikum zu Karlsruhe.

um auf den Wunsch seiner Angehörigen sich für eine höhere wissenschaftliche Carriere weiter zu bilden. Das Studentenleben in der traulichen badischen Residenz behagte dem Jüngling gar wohl, doch vernachlässigte er bei aller eifrigen Hingabe an die Mathematik und andere exakte Fächer keineswegs die Pflege der holden Tonkunst.

Das so ereignisreiche Jahr 1848 war auch für den weiteren Lebensgang Richard Pohls von tief einschneidender Bedeutung: das Polytechnikum wurde damals geschlossen, und Pohl kehrte nach Leipzig zurück, um alsbald seine bisherigen Studien mit dem Besuche philosophischer Kollegien bei Lotze in Göttingen zu vertauschen. Den anregenden Verkehr mit Musikern und anderen Künstlern setzte Pohl auch in seiner Vaterstadt fort, deren Alma mater er im Jahre 1850 bezog, um sich nun definitiv für die Dozenten-Karriere vorzubereiten. Er trat hier in Beziehungen zu Robert Schumann, der ihn zu poetischer Thätigkeit anregte, mehr aber noch wirkte auf das jugendliche Gemüt die durch Richard Wagner angestrebte Reform der Oper. Im folgenden Jahre erhielt der junge Gelehrte einen Ruf als Professor des Maschinenbaues an das Johanneum in Graz, aber bereits nach kurzer Lehrthätigkeit wandte er sich, durch politische Umtriebe gezwungen, nach Dresden. Die Ungunst der Verhältnisse zwang den jungen Dozenten, sich privater Thätigkeit hinzugeben und trieb ihn so der über alles geliebten Musik in die Arme. Nach zweijährigem Aufenthalt in der sächsischen Hauptstadt, während welcher Zeit Pohl in hervorragender Weise musikschriftstellerisch thätig zu werden begann und auch im „Tannhäuser" die erste Bekanntschaft mit einem Wagnerschen Werk von der Bühne herab zu machen Gelegenheit hatte, siedelte er, durch den Ruf Franz Liszts angezogen, nach Weimar über. In der freundlichen Ilmstadt brachte Pohl neun Jahre seines Lebens zu im engen persönlichen Verkehr mit dem allverehrten Meister Liszt, er wurde so ein lebendiger Zeuge der damals entstandenen Berlioz-Bewegung, unter seinen Augen gleichsam entstanden damals Liszts erste symphonische Dichtungen. In Weimar begann, nach Pohls eigenen Worten, der zweite erfreulichere Abschnitt seines Lebens, zu dem alles Bisherige sozusagen nur ein Präludium gewesen war.

Mit dem 1861 erfolgenden Weggange Liszts von Weimar verlor der Aufenthalt in dieser Stadt für Pohl an Bedeutung, seine reiche kunstschriftstellerische, reformatorische Thätigkeit suchte nach einem anderen Wirkungskreis, so siedelte er denn nach Baden-Baden über, in welcher Stadt ihm 13 Jahre hindurch ein beglücktes Dasein zu führen beschieden war.

Richard Pohls Bedeutung für die moderne Musik ist mit wenigen Worten und Sätzen unmöglich zu erschöpfen. Ist sein hervorragendstes Verdienst in seiner aufklärenden, bahnbrechenden schriftstellerischen Thätigkeit für die Künstlertrias Liszt-Berlioz-Wagner zu erblicken, so sind seine gründlichen Kenntnisse und die fachwissenschaftliche Kompetenz seines Wissens in der Musik daneben mit Nachdruck hervorzuheben. Von seinen zahlreichen Schriften und Werken seien hier nur folgende genannt: „Akustische Briefe" (1853), „Musikalische Leiden" (Lustspiel, 1856), Gedicht (1859), verbindende Dichtungen zu Schumanns „Manfred" (1869) und Liszts „Prometheus", „Bayreuther Erinnerungen" (1877), „Autobiographisches" (1881), „Richard Wagner" in Waldersees „Musikalischen Vorträgen" (1883), „Richard Wagner, Studien und Kritiken" (1883), „Franz Liszt" (1883), „Hektor Berlioz" (1884), „Die Höhenzüge der musikalischen Entwickelung" (1888), die Übersetzung der gesammelten Schriften von Berlioz (1864), von Glinkas russischer Nationaloper „Das Leben für den Czar". Vor seiner Übersiedelung nach Baden-Baden hatte er bereits als Redakteur gewirkt, indem er mit Brendel zusammen in den Jahren 1856–1860 die Monatsschrift „Anregungen für Kunst und Wissenschaft" herausgab.

In Baden-Baden widmete sich Pohl vollends der Redaktionsthätigkeit. Als Leiter des dortigen „Badeblattes" war der geistvolle, liebenswürdige Mann gar bald der Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens in der von Fremden viel aufgesuchten Badestadt. Seiner Anregung verdankt die Entwickelung des Kunstgeschmacks und der Liebe zu den idealen Gütern des Lebens in Baden-Baden gar viel. Zu einem besonderen Freudenfeste gestaltete sich für Pohl die Feier seines 70jährigen Geburtstages am 12. September des Jahres 1896. Zahlreiche einheimische und auswärtige Kunstfreunde huldigten dem

greisen Meister zu seinem Ehrentage, den er an der Seite der geliebten Gattin und treuen Lebensgefährtin, im Kreise seiner Kinder und der Freunde des Hauses verbringen durfte. Wenige Monate später, an einem Dezembernachmittage, füllte das gastliche Haus eine zahlreiche, tief erschütterte Trauerversammlung. Richard Pohl war am 17. Dezember, mittags 2 Uhr nach kurzem Leiden sanft entschlafen.

Der Bannerträger Richard Wagners und Apostel der Neugestaltung der deutschen Opernbühne hatte, wie nach aussen durch Schrift und Wort, so auch in seinem kleineren heimischen Wirkungskreis durchgreifend reformatorisch zu wirken gewusst. Durch ihn war das Musikleben Badens gar bald auf eine seltene Höhe der Vervollkommnung gehoben worden. Die Konzerte der Kurkapelle hatten in ihm, dessen Gutachten bei Inscenierungsfragen und Engagements selbst von Seiten der Vorstände der grössten

Richard Pohl

Bühnen eingeholt wurde, einen treuen Berater und geistigen Leiter gefunden. So gestaltete sich denn auch das am Begräbnistage zu Pohls ehrendem Andenken veranstaltete Trauerkonzert für alle, die daran teilnehmen durften, zu einer erhebenden Gedächtnisfeier des „ältesten Wagnerianers“, wie der Bayreuther Meister einst Richard Pohl selbst genannt hatte. In dem grossen Saale des Konversationshauses erklang tief ergreifend die Heldenklage um Siegfrieds Tod, dann folgte das „Abendlied“ von Pohl, Vorspiel zu „Parsifal“, Ouverture zu „Coriolan“, Siegfried Idyll und Liszts „Préludes“ beschlossen die andachtsvolle Feier. So pietätvoll feierte die Stadt Baden den Heimgang ihres grossen Mitbürgers. Das Konzert dirigierte Kapellmeister Paul Hein, der getreue Helfer und Ausführende der künstlerischen Intentionen Richard Pohls. Billigerweise gedenken wir an dieser Stelle daher auch dieses um die Verbreitung der Lisztschen und Berliozschen Kunst und Hebung des Badener Musiklebens noch heutzutage hochverdienten Orchesterleiters mit einigen Worten.

Paul Hein, Sohn des Stargarder Stadtkapellmeisters Hein, erblickte das Licht der Welt am 1[illegible] April 1861 in genannter Stadt der preussischen Provinz Pommern. In Friedeberg in der Neumark, wohin sein Vater kurze Zeit später versetzt worden war, besuchte

der Knabe bis zu seinem 17. Jahre das Gymnasium, trieb aber daneben schon tüchtig Musik. In der Reichshauptstadt, wohin sich Heins Eltern 1879 wandten, empfing der junge Musiker gründlichen Violinunterricht bei Kammermusikus Hesse und dem bekannten Geigenvirtuosen Joseph Kotek, schon wenige Jahre später konnte er bei den Konzerten der alten Symphonie-Kapelle mitwirken. Der verstorbene Kommissionsrat Engel erkannte die Begabung des jungen Geigers und engagierte ihn alsbald als ersten Konzertmeister für die Krollsche Oper. Von Berlin, wo er bei Benno Horwitz und E. E. Taubert nebenher auch gründliche theoretische Studien getrieben hatte, ging Hein als Konzertmeister der Gewerbehauskonzerte nach Dresden, bis er im Jahre 1889 in der sächsischen Hauptstadt die Direktion des Kgl. Belvedère Orchesters übernahm, aus welchem Körper er ein Jahr darauf das Philharmonische Orchester bildete, welches zwei

Paul Hein.

Winter hindurch im Dresdener Musikleben eine angesehene Rolle spielen sollte und besonders von Seiten der Presse rege Unterstützung fand. Im Jahre 1891 dirigierte Paul Hein in Baden Baden Probe und wurde unter 125 Bewerbern zum Leiter des Städtischen Kurorchesters gewählt. In dieser Stellung fand nun Kapellmeister Hein ausgiebige Gelegenheit, seine glänzenden Fähigkeiten als Orchesterleiter im hellsten Lichte strahlen zu lassen. Gar bald erwies er sich als trefflicher Interpret, besonders der Werke der grossen modernen Meister. Nicht zum mindesten befruchtend wirkte auf dem intelligenten Musiker der intime persönliche Verkehr mit Richard Pohl, dessen künstlerischen Anregungen und Ideen durch Paul Hein die dem Meister selber liebste und exakteste Ausführung fanden. Der Prinzregent Albrecht von Braunschweig verlieh dem Badener Kapellmeister in Anerkennung seiner Verdienste vor etwa vier Jahren das Kreuz erster Klasse vom Orden Heinrichs des Löwen. Seit dem Hinscheiden Richard Pohls aber scheint sich Paul Hein erst recht dessen bewusst geworden zu sein, welch' hohe Mission ihm im Kunstleben der Stadt Baden zu erfüllen blieb. Auch ihm leuchtet der Wahlspruch unentwegt voran, zu dem sich der verstorbene Meister so oft freudig bekannte

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
Werden, — als dienendes Glied schliess' an ein Ganzes dich an!"

Robert West.

Litterarischer Teil.

Eine neue Litteraturgeschichte.*)

Angezeigt von Professor Dr. Wolfgang Golther.

Ein schönes Buch liegt vor uns, die Geschichte der deutschen Litteratur von F. Vogt und Max Koch. Zwei Gelehrte, die ihr Arbeitsfeld, das Mittelalter und die Neuzeit, meisterhaft beherrschen und davon in gründlichen Einzeluntersuchungen wie in zusammenfassenden Gesamtdarstellungen schon oft Zeugnis ablegten, vereinigten sich, um den Werdegang deutscher Dichtung von den Urzeiten bis zur Gegenwart auf Grund der neuesten wissenschaftlichen Forschung weiteren Kreisen lebendig zu schildern. Der geschichtlichen Darstellung gesellt sich eine grosse Anzahl von sorgsam nach ihrem wissenschaftlichen Lehrwert ausgewählten und schön wiedergegebenen Bildwerken. So besitzen wir eine neue, sehr empfehlenswerte Litteraturgeschichte, die trotz unseren zahllosen verschiedenartigen Lehrbüchern neues bietet und hoffentlich auch gebührenden Erfolg erringt. Ein Werk, in dem Text und Bilderschmuck auf gleicher Höhe stehen und sich wechselseitig ergänzen und beleben, haben wir noch nicht. Dass aber darnach Bedürfnis besteht, beweisen die 25 Auflagen der berüchtigten, textlich grundschlechten Litteraturgeschichte von Robert König. Das neue, in jeder Hinsicht gediegene Buch ist vornehmlich dazu berufen, im deutschen Haus sich einzubürgern. Es ist lehrreich, anregend und voll von neuen Gedanken, es hält den Leser bis in die litterarischen Tagesströmungen der Gegenwart herunter auf dem Laufenden und gewöhnt ihn daran, litterarische Erscheinungen geschichtlich zu betrachten und zu begreifen. An dieser Stelle will ich nur auf eine besondere Seite hinweisen, die mir zugleich zur Beleuchtung des Geistes, aus dem heraus die neue Litteraturgeschichte geschrieben ist, von hoher Wichtigkeit erscheint. Die Farbendrucktafeln enthalten in wohlgelungener Nachbildung die Schlussscene aus Parsifal, die Textbilder bringen zum Schlusse Richard Wagner und das Bayreuther Festspielhaus. Koch rechnet einen Abschnitt vom Tode Immermanns bis zu den Bayreuther Festspielen. Hier, wie bereits in seiner kleinen in der Sammlung Göschen erschienenen Litteraturgeschichte bewährt sich der treffliche Gelehrte als „echter“ treuer Bayreuther. Damit geschah ein grosser Fortschritt, dessen wir uns herzlich freuen dürfen. Bisher schwieg sich die Litteraturgeschichte über Wagner aus. Zwar brachte Heinrich Kurz in seiner Litteraturgeschichte einige Notizen über Wagner und Textproben aus dem Tristan, Könneckes Bilderatlas enthält Wagners Bild, aber Julian Schmidts vielgerühmte Litteraturgeschichte des 19. Jahrhunderts, B. Litzmanns deutsches Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart erwähnen Wagners nur in einer Weise aus der die grenzenlose Unwissenheit und Flachheit dieser Autoren einer gewaltigen Kulturerscheinung gegenüber erschreckend erhellt. Es kann aber auch keineswegs unser Wunsch sein, einen Richard Wagner vom einseitigen und kurzsichtigen Litteratenstandpunkte aus Eingang in die landläufigen Litteraturgeschichten zu verschaffen. Da möchte es einem nur wehe thun, Wagners Wunderwerke in oft recht zweifelhafter Gesellschaft erwähnt zu finden. Nur dann befürworten wir Wagners Einführung, wenn ihm die volle gebührende Ehre erwiesen wird, wenn er ebenso etwa wie Goethe auf die einsam erhabene Sonnenhöhe gestellt wird, die er in der Geschichte de-

*) Friedrich Vogt und Max Koch, „Geschichte der deutschen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart“. Mit 126 Abbildungen im Text, 25 Tafeln in Farbendruck, Kupferstich und Holzschnitt, 2 Buchdruck- und 32 Facsimile-Beilagen. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut 1897. 8°, X, 760 S.

deutschen Dramas in Wirklichkeit einnimmt. Hierzu bedarf es freilich eines Litterarhistorikers von seltenem Tief- und Weitblick, eines Gelehrten von künstlerischem Empfinden, eines Mannes von reichem historischem Wissen, der die Bayreuther That mit erlebt und mit wirkt.

Chamberlain erblickt das Wesen des Genies darin, dass es nicht meteorartig flüchtig in die Erscheinung tritt, vielmehr völlig in der Vergangenheit wurzelt, organisch und naturnotwendig daraus hervorwächst. Das Streben und Sehnen vieler ausgezeichneter Männer eines Zeitraumes verwirklicht der Genius in der That, was jenen dunkel als höchstes und letztes Ziel vorschwebte, erschaut er in heller Deutlichkeit. Er schafft die stückweise und unvollkommen erträumte Zukunft jener zur siegmächtigen Gegenwart.

Anton van Rooy. (Text siehe Seite 1311.)
(Photographie von H. Brand in Bayreuth. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Die Entwickelung des deutschen Schauspieles und der deutschen Schaubühne zu schildern, ist längst als Hauptaufgabe der Litteraturwissenschaft erkannt. Wir sehen, wie allmählich aus der Nachahmung französischer, englischer und antiker Vorbilder eigentümlich deutsche Schöpfungen erwachsen. Wagner aber ist der Vollender und wahre Schöpfer des „Deutschen Dramas“ im Sinne Chamberlains. Im „Deutschen Drama“ ist die Musik die notwendige Grundlage und das Ausdrucksmittel des Unaussprechlichen, im Bayreuther Festspiel findet dieses Drama seine reinste und edelste Verwirklichung. In seinen Kunstschriften und Kunstthaten zeigte uns Wagner deutlich, was und wie er's meinte. Nur böswillige Unwissenheit und Verblendung oder aussergewöhnliche Dummheit können heute noch das Wagnersche Kunstwerk in die engen Grenzen der Musikgeschichte verweisen. Wer in Wagner den Dramatiker verehrt, der ist auch verpflichtet, in der Litteraturgeschichte zur Wagnerfrage Stellung zu nehmen. Wir wollen dem Litterarhistoriker der Neuzeit also keineswegs Beschäftigung mit fernliegenden, fremdartigen Dingen aufbürden, im Gegenteil verlangen wir nur von ihm, dass er den Höhe-

punkt in der Geschichte des deutschen Dramas nicht übersehe. Wahrlich eine gerechte, billige Forderung! Zugleich eröffnet sich belebender Rückblick vom Bayreuther Kunstwerk auf die Bestrebungen der Klassiker. Die Keime zu dem, was Wagner erreicht, liegen weit zurück und müssen aufgezeigt werden, bei Klopstock, Lessing, Schiller, Immermann bietet sich reichlich Gelegenheit. Zieht man gar Wagners Kunstschriften, die doch zweifellos zur „Litteratur" gehören, herein, so wachsen die Beziehungen und Zusammenhänge ins Unendliche. Auch merkwürdig verborgene, fast nur beiläufig und zufällig erscheinende Beziehungen thun sich auf, z. B. die seltsame Ähnlichkeit einzelner Gedanken in Novalis Hymnen an die Nacht mit dem zweiten Aufzug des Tristan. Max Koch hat die hier angedeuteten Pflichten, die dem Litterarhistoriker Wagner gegenüber erwachsen, richtig erkannt und erfüllt. Er hat sich dabei massvoll den Pflichten des

Luise Geller-Wolter (Text siehe Seite 1311)
(Photographie von W. Höffert, Magdeburg. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig.)

ruhig und sachlich erzählenden Berichterstatters unterzogen und kann vielleicht gerade so umso eindringlicher wirken. Unsere Hauptaufgabe besteht darin, die Erkenntnis Wagners zu fördern, zu berichtigen, zu vertiefen. Wagner gehört freilich ebensowenig ausschliesslich der Litteratur-, als der Musikgeschichte an. Vor einer „Wagnerphilologie" bleiben wir wohl noch auf lange hinaus bewahrt. Wagner ist ein Kulturheld im höchsten Sinne. Darum hat aber insbesondere eine geschichtliche Darstellung der geistigen, im Worte sich äussernden Arbeit eines Volkes die Pflicht, das Ringen und Streben eines solchen urgewaltigen Genius zu schildern. Gerade in der heurigen Festspielzeit ward diese Forderung durch das Erscheinen der Schlusslieferung von Kochs Litteraturgeschichte erfüllt.

Künstler der Bayreuther Festspiele 1897 in Wort und Bild.

VIII.

Anton van Rooy.

Anton van Rooys Wiege stand in der alten Handelsstadt Rotterdam in den Niederlanden, woselbst er am Neujahrstage 1870 das Licht der Welt erblickte. Zunächst Kaufmann, wandte er sich im Alter von 22 Jahren der Sängerlaufbahn zu. Er studierte vier Jahre bei Meister Stockhausen in Frankfurt und trat dann als Konzertsänger in die Öffentlichkeit. Seine gewaltigen Stimmmittel prädestinieren ihn aber besonders für die Bühne. In Bayreuth wird er den Wotan und den Amfortas singen.

Paul Greeff. (Text siehe Seite 1312.)
(Photographie von Arthur Marx in Frankfurt. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Luise Geller-Wolter.

Frau Geller-Wolter stammt aus dem Kurfürstentum Hessen, wo sie 1865 zu Hohenborn das Licht der Welt erblickte. Nach ihren ersten Studien bei Frau Zottmayer in Kassel begab sie sich nach Paris zur Marchesi, später studierte sie weiter in Magdeburg bei Musikdirektor Hürse. Ihr erstes erfolgreiches Auftreten als „Azucena“ am Hoftheater zu Kassel veranlasste die Künstlerin, sich zunächst der Bühne zuzuwenden. Sie war einige Zeit in Magdeburg, dann bei Kroll und endlich drei Jahre in Dessau. Als Gast sehen wir sie an den Bühnen von Berlin, Leipzig, Hannover und sogar an der Wiener Hofoper. Nach ihrer Verheiratung wandte sich Frau Geller-Wolter dem Konzertgesang zu, auf welchem Gebiete sie in allen grösseren Städten bedeutende Erfolge hatte. In Bayreuth singt die Künstlerin die dritte Rheintochter und das Altsolo im „Parsifal“.

Josephine Pfaff.

Josephine Pfaff ist Münchnerin von Geburt und eine Nichte des berühmten Meistersängers Heinrich Vogl. Ihre Studien machte die Künstlerin bei der Gesangsmeisterin Frau Dr. Buchholz und ferner bei dem hervorragenden italienischen Gesangspädagogen Cesare Galliera in Mailand. Vor drei Jahren folgte Frl. Pfaff einem Rufe an das Stadttheater in Nürnberg, wo sie jetzt das Koloraturfach bekleidet. In Bayreuth singt Frl. Pfaff ein Soloblumenmädchen.

Paul Greeff.

Wer je Gelegenheit gehabt hat, in dem Prachtbau des Frankfurter Opernhauses einer Aufführung beizuwohnen, in der Paul Greeff beschäftigt war, wird sich gewiss mit

Josephine Pfaff.
(Photographie von H. Gross in Rostock. Autotypie von Meisenbach, Riffarth & Co. in Leipzig.)

Freuden des von echtem Künstlergeiste erfüllten Paul Greeff, des ausgezeichneten Frankfurter Bassisten, erinnern, und mancher Kenner, der „an deutschen Bühnen viel gereist" ist, wird sich freuen, dass Bayreuth sich nun auch eines so gediegenen Künstlers versichert hat.

Das vielbesungene und in allen Schichten der Bevölkerung so natürlich sangesfreudige Rheinland, jener Landstrich, in dem man aus natürlicher Anlage singt, wie etwa eine gewisse ungewaschene Nation geigt und das Cimbal schlägt, hat auch Paul Greeff hervorgebracht, dessen Wiege in Köln stand. Durch Dr. Krückl, den jetzigen Direktor des Strassburger Stadttheaters, erhielt Paul Greeff seine gesangliche Ausbildung, nach deren Beendigung der 24jährige Jüngling im Jahre 1878 das Glück hatte, seine erste feste Anstellung am Dresdner Hoftheater zu finden. Aber die dortigen Verhältnisse mochten dem thatenfrohen Anfänger doch wohl nicht genügen; man weiss es ja, wie gerade an den Hoftheatern die Veteranen es dem aufstrebenden Talente schwer machen, sich zur

Geltung zu bringen. Schon nach zwei Jahren wandte er deshalb Dresden den Rücken und begann seine Lehr- und Wanderjahre: Nürnberg (1880—1881), Köln 1881—1883), Kassel (1883—1889), das waren die Stationen, an denen Greeff in den Zeiten der Entwickelung halt machte, dann trat er als gereifter Künstler sein Engagement in Frankfurt a. M. an, in dessen Verlauf er zu einem Liebling des Publikums und der Presse wurde. Als Mitglied des Frankfurter Ensembles ist Greeff mit Erfolg an einer ganzen Anzahl deutscher Bühnen als Gast aufgetreten, an den Hoftheatern in Wien, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Darmstadt und Wiesbaden, sowie an vielen Stadttheatern erwarb Paul Greeff seiner soliden Künstlerschaft, die sich nicht auf stimmliches Athletentum oder ausgeklügelte Mätzchen in der Darstellung stützt, zahlreiche Freunde, und auch die Zeichen fürstlicher Anerkennung fehlen ihm nicht. Eine sehr reiche Thätigkeit entfaltete Greeff als Konzert- und Oratoriensänger, der mit einem ausgedehnten Repertoire sich in fast allen deutschen Konzertsälen bekannt machte. Der Bühnenrollenkreis Greeffs ist sehr gross: er singt alle seriösen Partien, auch die höheren, und leistet Ausgezeichnetes in einem grossen Teile der Spielbass- und humoristischen Partien. Greeff ist berufen worden, bei den diesjährigen Festspielen die Partien des Hunding und des Hagen zu verkörpern.

Ein italienischer Dichter der Neuzeit.

Von E. v. Hopffgarten.

(Schluss.)

Als Romanschriftsteller hat Antonio Fogazzaro noch Bedeutenderes geleistet, und nimmt augenblicklich in seinem Vaterlande den ersten Platz ein, der ihm nicht nur wegen der Schönheit und Eleganz seiner Sprache, sondern auch wegen der Reinheit und Vornehmheit seines Empfindens zukommt.

Der 1882 erschienene Roman „Malombra" (Mailand, Brigola, 10. Aufl. 1897, Chiesa e Guindani — deutsch, Kollektion Spemann, Stuttgart 1883), wurde mit Begeisterung aufgenommen. Zunächst war man erstaunt, dass der Vicentinische Poet Prosa, statt Verse veröffentliche. Aber er war der erste bedeutende Autor, der es wagte und mit vollem Bewusstsein wagen wollte, die italienische Romanlitteratur aus dem Schmutz, in dem sie nur zu sehr am Boden schleifte, emporzuziehen.

Stark mystisch ist die Grundidee, die sich durch diesen Roman zieht: Die Frage über die Doppelexistenz der Seelen.

Der Autor, der sich offenbar selbst eine Zeit lang sehr mit Erwägung dieser Frage beschäftigte, hat sich dieselbe, wie es Goethe zu thun pflegte, vielleicht in dem obengenannten Werk von der Seele geschrieben. Vor allem aber ist es der grossartige Flug der Phantasie, der uns in dem Werke überrascht und uns von dem Erfindertalent des Autors ein richtiges Bild giebt.

Der zweite Roman, den Fogazzaro veröffentlichte, ist sein bei uns in Deutschland so bekanntes Buch: „Daniele Cortis" (1. Aufl., Turin, Casanova 1885, 10. Aufl., Chiesa, Omodei, Guindani, Mailand 1896, ins Deutsche übertragen von A. Dulk-Scheu, Verlag von Engelhorn, Stuttgart 1888). Dem Daniele liegt als ethisches Moment der erhabene Gedanke zu Grunde, das nichts, was es auch sei, den Menschen dazu vermögen dürfe, nur ein Haar breit vom Wege der Pflicht abzuweichen, dass letzterer seinem moralischen Bewusstsein alles eher, sogar sich selbst aufopfern müsse, als die Menschenwürde und die Seelengrösse daranzugeben, die ihm von Gott als Höchstes verliehen ist. Und zwei edle Gestalten sind es, in denen der Dichter uns diesen Gedanken zu verkörpern sucht, Daniele und Elena. Beide sind sie, trotz hoher Eigenschaften, von menschlichen Schwächen behaftet, sie lieben einander und kämpfen tapfer gegen diese Liebe an, da Elena nicht mehr frei ist. Letztere hat als halbes Kind ihre Hand dem Baron di Santa Giulia gereicht, welcher der Leidenschaft des Spiels frohnt und moralisch immer tiefer sinkt. Eine

Weile geben Elena und Daniele sich dem Traum einer reinen brüderlichen Freundschaft hin, dann erkennen sie aber die Gefahr dieses Verhältnisses, entsagen einander nach schmerzlichen Kämpfen, und trennen sich für immer. Den Dichter leitet auch in diesem Werke ein tiefes sittliches und religiöses Empfinden. Er stellt der Verderbtheit unseres modernen gesellschaftlichen Lebens den christlichen Idealismus, den Glauben an Gott und an ein besseres zukünftiges Leben gegenüber. Geheimnisvoll schlingt sich die einer antiken Marmorsäule bei Albogasio am Luganer See entlehnte Inschrift wie ein Band durch den Inhalt der Erzählung „Hyeme Et Aestate Et Prope Et Procul Usque Dum Vivam Et Ultra.“ Im Winter und im Sommer, in der Nähe und in der Ferne, so lange ich lebe und darüber hinaus.

Der Schleier der Resignation und Schwermut, mit dem der Dichter die Erzählung umwoben hat, übt auf den Leser einen eigenen, fast möchte ich sagen, wehmutsvollen Zauber aus.

Interessant ist, dass der Autor sich 6 Jahre später noch einmal mit dem im Daniele enthaltenen Grundgedanken beschäftigt hat und der von einigen Kritikern an ihn gerichteten Frage näher tritt, ob es nicht klüger sei, zu lehren, wie man die Versuchung zu fliehen habe, statt zwei junge, heissblütige Geschöpfe hart am Rande des Abgrundes wandeln zu lassen.

In „Eva“, einer Novelle in Versen, löst er dieselbe in anderer Weise. Der schwache Körper der unter der freiwilligen Trennung sich verzehrenden Heldin unterliegt, aber sie stirbt mit einem Lobgesang auf den Lippen und geht moralisch als Siegerin aus dem Kampfe hervor.

Auch dem 1888 (Milano Galli) erschienenen „Mistero del Poeta“ *) liegt ein sittlich tiefer, idealer Gedanke zu Grunde: der Gedanke selbstlosester, reinster Mannesliebe. Man könnte den Roman, der sich grösstenteils auf deutschem Boden abspielt, ein Gedicht in Prosa nennen.

Endlich gedenke ich noch des im November 1896 veröffentlichten kulturhistorischen Romans „Piccolo mondo antico“ (Mailand, Galli), der lebhaft an Allessandro Manzonis berühmte „I promessi sposi“ erinnert und bereits wenige Monate später seine zweite Auflage erlebte. Die Erzählung führt uns in die Zeit der österreichischen Fremdherrschaft zurück. Wir sehen Oberitalien unter dem Joch der Metternichschen Reaktionspolitik und seiner Germanisierungsversuche schmachten, wir fühlen dem heissblütigen, lebhaften Volke nach, wie ihm die Luft zu enge wird, wie es kaum zu atmen wagt. Und doch gährt unter der scheinbar stagnierenden Oberfläche dieser kleinen, alten Welt, dieser Welt, in einem Wasserglase, neues Selbstbewusstsein, feurige Vaterlandsliebe, Mut zu frischem Hoffen und kühnem Wagen und die wachsende Kraft, das fremde Joch abzuschütteln. Dabei vermeidet es der Autor, als echter Künstler, alle Italiener in eine glänzende Beleuchtung zu setzen und die Oesterreicher dagegen durchweg als Teufel hinzustellen. Und aus diesem packend geschilderten politischen Hintergrund heben sich vor allem zwei Gestalten mit ihren Leiden und Freuden, mit ihren geistigen Kontrasten hervor: Don Franco Maironi und seine Gattin Luisa. Wieder ist es ein Problem, das der Dichter lösen zu wollen scheint. In diesen beiden Figuren stellt er uns zwei Weltanschauungen gegenüber: Don Franco, ein sensitiver, religiös angelegter, schwärmerischer Charakter, der über seiner Begeisterung nicht zum Handeln kommt und für das praktische Leben nicht geeignet ist. Luisa, eine nüchterne, kluge, umsichtige, atheistische Verstandesnatur, die weit logischer zu denken und zu handeln vermag, als ihr Gatte, dessen geniale, liebenswürdige Natur aber nicht voll zu würdigen versteht. Daraus entstehen erst leise Missstimmungen, trotzdem die gegenseitige Liebe der Gatten nie aufhört, dann macht sich nach und nach ein scharfer Kontrast empfindlich fühlbar, der durch den Tod ihres einzigen Töchterchens, der kleinen Maria, nur noch gesteigert wird. Luisa, der die Möglichkeit, in der Religion Trost zu suchen, abgeht, verfällt in eine Art hypnotische Schmerzensstarrheit. Don Franco hingegen kommt seine Lebensauffassung jetzt zu statten. Durch die politischen Verhältnisse eine Zeit lang von den Seinen getrennt, reift

*) Deutsch, Verlag von Ed. Moos, Erfurt.

das Schicksal seines Vaterlandes, in dessen Dienst er sich stellt, ihn für das praktische Leben.

Es ist ein Hauptverdienst des Dichters, wie psychologisch richtig sich die allmähliche Wandlung in den Seelen der beiden Gatten vollzieht, besonders schön löst er aber den geistigen Zwiespalt, der zwischen ihnen entstanden ist, in dem Schlusskapitel Als Hintergrund das grosse politische Schauspiel, der mit freudiger Siegesgewissheit in den Kampf ziehenden italienischen Truppen, deren Fahne auch Don Franco folgt. So sieht sich das Ehepaar auf der Isola bella am Lago maggiore wieder, Luisas Starrheit weicht angesichts jener Helden, die Familie und Leben dem Vaterlande und der Freiheit mit hochherziger Selbstlosigkeit opfern, die beiden Gatten finden sich wieder und werden nun erst wahrhaft geistig eins. Mit einem hoffnungsvollen Ausblick auf die Zukunft verlässt uns der Dichter Wir beklagen zwar die Trennung, die den beiden Gatten durch den Krieg bevorsteht, aber wir fühlen, die Nation wird siegen und Don Franco zu seiner Gattin zurückkehren

Noch manche meisterhaft entworfene Gestalt, noch manche Feinheit birgt das Buch, auf die hier näher einzugehen mich zu weit führen würde Aus dem gleichen Grunde erwähne ich nur flüchtig der reizenden in dem Band „Fedele" und andere Erzählungen (Mailand 1887, und in den „Racconti brevi" (Rom, Voghera 1894) gesammelten Skizzen, sowie der tiefdurchdachten wissenschaftlichen Abhandlungen „L'origine dell' uomo e il sentimento religioso", „Per la bellezza d'un idea" „I misteri dello Spirito Umano" und andere.

Und nun noch einige Worte über die Persönlichkeit des Dichters.

Antonio Fogazzaro, der mir persönlich bekannt ist, erscheint ganz als der Mann, den Grundsätzen nachzuleben, die er in seinen Werken predigt Den Seinen ein liebender Gatte und Vater, den Armen ein hochherziger Freund, ein eifriger Beförderer des Gemeinwohls seiner Heimat, ein begeisterter Verehrer seines Vaterlandes, geniesst er weit und breit das grösste Ansehen Der König ernannte ihn vor kurzem zum Senator, wohl die höchste Ehre, die einem Privatmann in Italien widerfahren kann. Dabei ist er liebenswürdig und von einer echten, wahren Herzensbescheidenheit erfüllt, die mancher kleine Geist ihm ablernen könnte.

An seinen Werken arbeitet er lange und feilt viel. Nur ganz sorgfältig durchdacht und durchgesehen, giebt er sie in die Hände des Verlegers. Augenblicklich schreibt Fogazzaro an einem neuen Roman, dessen Titel er noch nicht bekannt giebt. Und nun schliesse ich diese Zeilen, mit dem Wunsche, dass dem Dichter noch ferner eine lange, glorreiche Laufbahn beschieden und der Wert seiner Schriften auch bei uns in Deutschland immer mehr anerkannt und gewürdigt werden möchte

---

Der Laienbruder.

Von *Pol de Mont.* Nach dem Vlämischen von *Albert Möser.*

Kennt ihr die Sage von dem Laienbruder,
Dem Stammler, der nicht schreiben konnt' und lesen,
Doch dessen Frömmigkeit ein Buch, ein altes,
Mit schlichtem Wort als schönes Muster preist?

Kind niedrer Eltern, armer Bauersleute,
Die Zins dem reichen Kloster zahlten, war er
Von frühster Jugend auf an Müh' und Arbeit
In Stall und Scheuer, Feld und Flur gewöhnt,

Und spät erst, als er längst schon dreissig zählte,
Nach seiner Eltern Tod war er aus Gnade
Und Mitleid in das Kloster aufgenommen,
Und Stall und Heerde war ihm anvertraut.

Ein Laienbruder war er, doch sein Leben
Blieb unverändert, abgeseh'n vom Kleide,
Die Kutte trug er statt des Arbeitskittels,
Sonst blieb beim Alten alles ganz: er pflügte,
Er eggte, säte, erntete im Herbste,
Molk Schaf und Kuh, er führte auf die Weide
Die Pferde, reinigte den Stall und schuf sich
Die Finger krumm, die Kniee lahm und steif
Ganz wie zuvor

Doch sieh! nicht Lied noch Bitte,
Kein jauchzend Lauda Sion, kein ergreifend
Rorate Coeli, selbst kein Vaterunser
Behielt der arme geistesschwache Stammler.
Von allen Kirchenliedern und Gebeten,
Die er mit off'nem Mund an hohen Festen
Bewundernd hörte, blieben immer nur
Dem Armen im Gedächtnis die zwei Worte
„Ave Maria!“

„Ave“ war lateinisch
Und drum verständlich nicht für unsern Bruder,
„Maria“ aber klang ihm wie Musik,
Der Name Uns'rer Frau, die auf dem Altar
Im Kirchlein prangte, in der einen Hand
Zwei Lilien tragend, mit der andern haltend
Das wunderliebe süsse Jesuskind

Und wenn er trat aus seiner winz'gen Klause,
Die angebaut war an des Stalles Mauer,
Und wenn er — feldwärts oder heimwärts schreitend
Auf einen Mönch stiess oder Wandersmann,
Und wenn er — mocht' es Nacht sein oder Tag
Des Kirchleins Silberglocke Zeit und Stunde
Verkünden hörte, stets neigt' er das Haupt,
Dacht' an das Bild auf heil'gem Kirchenaltar,
Und — wie ein Liebesseufzer — haucht' er schmelzend
„Ave Maria“ leis zu dreien Malen.

Der Stammler starb. Dicht bei der Altarmauer
Grub man sein Grab, doch seinen Namen nannte
Kein prunkend-stolzer Grabstein.
So geschah es
Im frühen Herbst. Doch als der Lenz aufs neue
Mit Grün den Friedhof schmückte, schoss — o Wunder —
Ein Lilienstengel schier mit sieben Lilien
Aus seinem Grab, und auf jedwedem Blatte
Von jeglicher der sieben Lilien prangte
In rotem Gold des Armen einz'ge Bitte:
„Ave Maria!"

Bal champêtre.

An S. H.

Denkst du noch der Zeit, der fernen,
(Nach dem Krieg, dem grossen, war es)
Als an Norderneys Gestaden
Wir verlebten schöne Tage?

Täglich auf der hohen Rhede
Sahen ankern wir die „Grille",
Die den Erben Kaiser Wilhelms
Herwärts trug an dieses Eiland.

Täglich mit zwei Königskindern
In die Flut zum Bade stieg er,
Und das Meer es rauscht' empor,
Wie bewusst, wen es umschmiege.

Weisst du's noch? Denkst du des Tages,
Als der Badegäste Kinder
Er im winz'gen Inselwäldchen
Freundlich lud zum Bal champêtre?

Hei, wie tönten süss die Geigen,
Hei, wie walzten froh die Paare,
Während all der Lust zu Häupten
Mächt'ge Windmühlflügel kreisten!

Und inmitten all des Jubels
Ragte stolz von Wörth der Sieger,
Sich der Kinderlust erfreuend
Mit der Gattin, mit den Kindern.

Und die Prinzen und Prinzessen,
Tanzten, jauchzten mit den andern,
Fröhlich in der Mütter Kreise
Sass die königliche Mutter

Aber weh! Der Prinz, der junge*),
Sank mit seiner Tanzgenossin,
Niemals lass' er also sinken
— Himmel, gieb's! — Germania!

Und ob solchen Missgeschickes
Lachten all die kleinen Tänzer,
Lachte laut von Wörth der Sieger
Und die königliche Gattin.

Und die königliche Gattin
Hiess Konfekt und Kuchen bringen,
Und der Enkel Kaiser Wilhelms
Bot zum Trost sie rasch der Kleinen.

Endlich kam zum Schluss die Freude,
Heimwärts zog der Schwarm der Tänzer,
Hell schon glomm des Leuchtturms Feuer,
Und die Nacht sank still hernieder

Albert Möser

*) Der jetzige Kaiser

Zum Neujahrsfest den Eltern.

Ein neues Jahr verkündet
Uns der Posaunen Ton,
Gebete steigen zum Himmel
Und dringen zu Gottes Thron.

Aber wenn droben im Himmel
Erhört wird ein einzig Gebet,
So ist es, wenn für die Eltern
Ein Kind in Demut fleht.

Dann kann es nimmer fehlen,
Das Glück kehrt willig ein,
Und wo sonst Kummer und Elend,
Muss Friede und Freude sein.

Drum will ich denn singen und beten
Mit dankerfülltem Gemüt,
Dass Er, wie ihr ob uns wacht,
So treu auch euch behüt',

Auf dass ihr gesund und in Frohsinn
Glücklich durch's Leben mögt gehn,
Das geb' der allgütige Vater,
Thronend in seligen Höh'n.

Leopold Wulff.

Verlassen.

Wildrers Tochter, jung und klein, sich im Wald verirrte,
Fand sie dort im Mondenschein schlafend vor ein Hirte.

Lag nun gar so schön und bleich dort im Waldesschatten,
Legt der Hirt sich zu ihr gleich hin auf grüne Matten.

„Sag', wer bist du, liebes Kind?“ „„Darf es dir nicht sagen,
Musst danach den Frühlingswind und die Schwalben fragen.““

„Ei, da hätt' ich viel zu thun, würde bald ermüden.
Lässt du mich nur bei dir ruhn, bin ich schon zufrieden.“

Viel zu schnell verging die Nacht unter Küssen beiden,
Bis der Hirt sich losgemacht hinterrücks zu scheiden. —

Mägdlein nun alleine lag dort im tiefen Walde,
Und das kleine Herze brach ihm vor Schmerzen balde.

Leopold Wulff.

Der Dorfmusikant.

Wenn die Buxbaum' wieder grünen,
Wenn sich's Zephirl wieder regt,
Ja, da glaubt man's schon Karlinen,
Dass der Buchfink wieder schlägt.

Und die Liese mit dem Friedel
Und die Christel mit dem Franz
Tanzen paarweis um die Fiedel
Und die Fiedel spielt der Hans.

Und die Dämchen und die Herrchen,
Die sind alle nicht so dumm,
Sie drehen sich — gleich Störchen —
Auf einem Bein herum.

Und zuletzt tanzt auch Hans mit,
Und er schäkert „Schöne Miss!“
Und er geigt auch noch im Tanzschritt, —
Da das Saitenwerk — längst riss.

Leopold Wulff.

Adagio.

Ich lag am Waldessaume
Und träumte, tief und lang',
Und über mir im Baume
Die Philomele sang.

Sie sang gar süsse Lieder
Aus tiefbewegter Brust,
Von Schmerz und Gram — und wieder
Von Freud' und Lieb' und Lust.

Das klang so rein, so helle,
Das drang so tief ins Herz,
Dass ich an dieser Stelle
Vergass jedweden Schmerz. —

So lauscht' ich denn den Tönen
Und schwelgte im Genuss,
Da plötzlich klang's wie Sehnen,
Wie leiser Abschiedsgruss.

Sie sang: „Nun muss ich scheiden,
Muss hin zum Süden zieh'n,
Den Winter muss ich meiden
Dorthin, wo Blumen blüh'n!"

So sang sie, und vorüber
Flog sie zum Süden hin.
Mein Sinn ward trüb und trüber
Zum Süden zog's auch ihn.

Dort weilte sie, die Liebe,
Vielsüsse Nachtigall,
Es war, als ob's mich triebe
Zu ihr jetzt überall.

Da rauschte es im Walde
Und flüstert mir ins Ohr
Und tönte durch die Halde
Und sang und klang im Chor

„Harr' aus, du kranke Seele,
Nur eine kurze Zeit
Heimkehrt die Philomele,
Und flög' sie noch so weit.

„Nur bis zu Winters Grenze
Du dich gedulden musst,
Dann kehret mit dem Lenze
Zurück auch Lieb' und Lust." —

Und als die Frist verronnen
Und wieder warm der Tag
Und Frühling neu begonnen,
Hier ward ich plötzlich wach.

Ich lag am Waldessaume
Und wusste nicht, wie lang
Doch über mir im Baume
Die Philomele sang.

Leopold Wulff.

Der Hässliche.

Wenn ich die Liebste sehe im Walde, auf der Haid',
Wird mir so wohl, so wehe, das enge Herz so weit.

Ich möcht' zu ihren Füssen in Wonne sinken hin
Und möcht' die Augen küssen, die mir berückt den Sinn.

Ich wollte ihr gestehen, wie ich so sehr sie lieb', —
Und still von hinnen gehen, weil ich so hässlich blieb.

Doch ob schon auf dem Sprunge, stets schwank' ich, kann nicht fort,
Gelähmt ist mir die Zunge, erstorben jedes Wort.

Nach ihm seh' ich sie spähen, ob dem sie mich kaum sieht
Wenn sie mich ja gesehen, scheint's gar, dass sie mich flieht.

Da steh' ich dann und lasse vorüber sie, erbleich'
Und zittere und hasse — und liebe sie zugleich.

Leopold Wulff.

Der gute Ton.

Wie du mich anschaust, trauteste Freundin,
 Zärtlich besorgt um den trauernden Freund!
Oh, dass —! doch stille: die Welt darf nicht wissen,
Dass ich dir gut und wie sehr ich dir gut bin.
 Die Welt ist so roh.

Gleich thät sie schreien, wir wären Verworfne,
Ja, Kind, die Welt ist entsetzlich gescheidt,
„Solche Art Freundschaft ist stets ein Verhältnis"
Lautet schon jetzt ihre blecherne Weisheit.
 Und das schon schmerzt tief

Muss ich dich meiden? Jammer! Ich muss es.
Gern schwimmt der Mutige gegen den Strom
Aber hier gilt's, einen heiligen Namen
Selbst vor den Tanten rein zu erhalten, —
 Und Freundschaft entsagt

Oh, wenn sie wüssten, was sie mir nehmen,
Mir, der von tausend Schmerzen gehetzt!
Wie mir dein Anblick, dein Zuspruch stets wohlthat!
Wie sie entflohen, die trüben Gedanken!
 Und alles — vorbei.

Leopold Wulff

Bücherbesprechungen.

Sansara. Neue Folge epischer Dichtungen von W. A. Kastner. Verlag von Walther Fiedler, Leipzig, 1897. Der Kritiker hat bekanntlich nicht das Recht, nur gute Bücher zu lesen und schlechten aus dem Wege zu gehen, er muss für jeden Autor Zeit haben. Für einen Dichter wie W. A. Kastner habe ich immer Zeit. Seine Dichtungen, von denen ich „Sommerlaub" und „Waldorakel" hervorhebe, haben uns in Kastner schon vor Jahren einen Dichter von starkem Talent gezeigt, seine „Neue Folge epischer Dichtungen" ist geeignet, seinen wohlverdienten guten Ruf zu befestigen. Der Inhalt der 172 Seiten umfassenden Sammlung ist folgender: 1. Das Epos der Sonne, 2. Die Lilie zu Laach, 3. Lilith, 4. Carina Bionda, 5. Sphinx, 6. Die Sünderrosen, 7. Der Liebesbronnen, 8. Vom Steine der Verbannten, 9. Babylonische Nacht, 10. Ahasver und das Kind, 11. Der Tod des Messias, 12. Buddhas Abschied. Aus der Dichtung „Sommerlaub" schon bekannt sind unter diesen Carina Bionda, Ahasver und das Kind und Buddhas Abschied, und zwar besonders vorteilhaft bekannt das erstgenannte Epos, das formell wie inhaltlich ein Meisterstück. Von den neuen Dichtungen gefielen mir am wenigsten das etwas verschwommene „Epos der Sonne" und die allem Anschein nach einer sehr viel früheren Periode unseres Dichters angehörende, der vorliegenden Epensammlung einverleibte Ballade „Die Sünderrosen". Dagegen sind „Die Lilie zu Laach", „Lilith", „Sphinx", „Vom Steine der Verbannten" und „Babylonische Nacht", wenn auch die Erotik sich hier und da vielleicht ein wenig gar zu breit macht (so vor allem in „Sphinx" und „Babylonische Nacht"), wahrhaft geniale Schöpfungen, die ihm einen Platz neben Hamerling einräumen könnten, wenn ihm nicht Hamerlings geistvolle Satire abginge. Die eingeschmuggelte Romanze „Der Liebesbronnen" endet — von Anfang an formell höher stehend als stofflich — so wunderbar schwungvoll, dass es schade wäre, wenn nicht auch junge Mädchen von dieser Perle Kenntnis nehmen könnten. Vielleicht dass eine Anthologie dies ermöglicht, die vorliegende Sammlung lässt sich, wie schon angedeutet, nicht in usum Delphini bearbeiten. — Lediglich im Interesse der mir sehr sympathischen Dichtungen noch zwei Aussetzungen! Worte der Heiligen Schrift sollten nicht des Verses oder des Reimes wegen irgendwie verändert werden. Wenn es so z. B. im „Tod des Messias" heisst „Von dieser Welt ist nicht mein Fürstentum", so ist das eine, wie ich glaube, nicht zu billigende Änderung des einzig schönen Jesus-Wortes „Mein Reich ist nicht von dieser Welt"

Ferner soll einen nie die erlangte Sprachgewandtheit zu Virtuosenstückchen hinreissen, als ein solches sehe ich unter anderem schon den Passus „der Wellen urwortdunkle Sprache" an, und der Ausdruck „Eishölle" für Sibirien scheint mir geradezu ein Unding. Erfreulicherweise sind solche vereinzelt vorkommenden kleinen Unebenheiten nicht im stande, uns den Genuss an den prächtigen Schöpfungen Kastners wirklich zu verleiden. Äussere und innere Ausstattung wetteifern miteinander, dem guten Klang des Namens Walther Fiedler Ehre zu machen. Leopold Wulff.

Rudolf Herzog, „Aus dem Märchenbuch der Liebe". Gebunden 3 Mark. Leipzig A. Twietmeyer. Zu einer Zeit, da die Gedichtsammlungen, Dichteralbum, Wegewarten und wie jene Publikationen alle heissen mögen, die fast ausnahmslos den Stempel dilettantischer Eitelkeit tragen und deren Entstehungsgrund eine bezahlte persönliche Reklame ist, beinahe so häufig sind wie der Sand am Meere, thut es wahrlich einem jeden Kritiker wohl, auch wieder einmal einem wahren, echten Dichter zu begegnen. So ging es mir, der ich schon lange, viel und gerne in unserem Dichterwald spazieren gehe, aber stets nur die Stämme und Knorren alter, ehemals kraftvoller Bäume, Unkraut, Gestrüpp oder schon in der Jugend angefaulte oder geknickte Stämmchen fand, nun aber plötzlich vor einem kraftstrotzenden und hochstrebenden jungen Baume stand. Letzterem dünkt mich die mir vorliegende Gedichtsammlung Herzogs zu gleichen, welche sowohl in ihrer Formvollendung als auch in der Empfindung und Wiedergabe entschieden einen Fortschritt gegen den ersten Band Gedichte des Poeten „Aus aller Frauen Landen" bedeutet.

Goethe sagt einmal irgendwo, dass man keine Gedichte schreiben solle, ohne eine triftige Gelegenheit dazu zu haben. Hiermit wollte nun Goethe nicht etwa eine Schule für „Gelegenheitsdichter" gegründet haben, er meint vielmehr, dass alle Reimerei überflüssig sei, wenn sie dem Dichter nicht aus der Empfindung herausquelle. Das scheint Herzog beherzigt zu haben, denn jedem seiner Gedichte liegt entweder eine äussere ihm nahegehende Veranlassung oder ein lebenskräftiger Gedanke unter. Als Beispiel will ich sein tiefernstes Sonett „Du" hier wiedergeben.

Wer ewig ging durch frohe Sonnenräume,
Dem ist es leicht vom gold'nen Licht zu sprechen.
Sag' deinen Spruch, wenn rings im Sturm zerbrechen,
Die Eichen-stark dich dünkten, deine Träume,

Wenn jäh entglitten dir des Glückes Zäume,
Die Freundschaft floh, und du auf öden Flächen
Nach Schätzen wühltest, weil an trock'nen Bächen
Nach Wasser lechzten deine Blütenbäume.

Und plötzlich aus der Menschen Schwarm sich löste
Selbstlos ein Weib und hing an deinem Munde,
Dass seine Liebeskraft auf Sieg dich tröste,

Ihr Kleid zerriss und die des Herzens Wunde
Sorglich verband, ob sie sich gleich entblösste —
Dann sprich vom Licht als einem selt'nen Funde.

Aber seine Muse kennt auch des Lebens heitere Seiten, wie aus den letzten Versen seines „Der Engel" hervorgeht:

— — — — — — —
Drum soll dich nicht begehren
Mein Menschenherze wild,
Drum will ich dich verehren,
Wie ein Madonnenbild.
Hei, wie die Händchen reissen
Mich da in Bart und Haar,
Und deine Zähne beissen
Sich in mein Lippenpaar:
„Ich will nicht, ich hab' Mängel,
Ich beiss' und kneif' und kratz'!
Küss' mich, ich bin kein Engel,
Dein Schatz bin ich, dein Schatz!"

Aber auch die dritte grosse Eigenschaft, deren ein echter Poet bedarf, der sieghafte Schwung in der Diktion ist ihm von seiner Muse gegeben, wie wir aus der letzten Strophe seines „Sieg" ersehen.

— — —
Es raunet im Laube,
Es flüstert die Welle —
Komm, komm, wilde Taube,
Es harrt dein Geselle.

[illegible]

Eine Pedanterie wäre es, dem Schreiber dieser Verse einen [illegible] zu [illegible] [illegible] Empfindung [illegible] Dichter. [illegible]

Mit der [illegible] Ausgabe des [illegible] Romanes [illegible] von **Friedrich Spielhagen** [illegible] Bd. [illegible] Aufl. im Verlage [illegible] Leipzig [illegible] eine Neue Folge der Romane Spielhagens eröffnet worden. Diese [illegible] Reihe, die im Format und Ausstattung sich genau [illegible] „Sämtlichen Romanen“ in [illegible] Bänden anschliesst, soll alle [illegible] Werke des [illegible] Autors nach und nach aufnehmen. O. R.

„Totgeweihte“. Skizzen von J. E. Poritzky. Berlin, Verlag von R. Boll. Ich kann mich leider jenen Kritikern nicht anschliessen, die in dem Verfasser der vorliegenden Skizzensammlung einen bedeutenden realistischen Schriftsteller sehen. Die Skizzen aus der Anatomie „[illegible] vom Leben“ (ebenfalls Berlin bei R. Boll) erscheinen mir als sein Bestes. Dagegen scheint mir die [illegible] realistische Ghetto-Erzählung „[illegible]“ (Reclams Universal-Bibliothek No. [illegible]) gerade an [illegible] zu kranken, die Herr Poritzky in dem Vorworte an anderen [illegible] tadelt. „Totgeweihte“, das letzte Buch dieses Autors, ist [illegible] unbedeutend und [illegible] so langweilig, dass [illegible] eine eingehende kritische Besprechung [illegible]. Von der ersten Erzählung „[illegible]“ weiss ich nicht recht, ob Herr J. E. Poritzky sie ernst meint; ich hoffe es [illegible] halte sie für eine Satire oder etwas Ähnliches. Denn eine misslungene Humoreske ist doch noch besser als eine zur Hälfte komisch wirkende ernste Geschichte. W. Fred.

„Ist das die Liebe?“ Kleine psychologische Erzählungen und Betrachtungen von Elsa Asenijeff. 2. Auflage. Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich. Ein Buch [illegible] das der Frau Asenijeff geschrieben zu haben ist kein Verdienst, und dass die Sammlung dieser Betrachtungen viel Anregung bietet, ist [illegible] keine Bürgschaft dafür, dass die Verfasserin [illegible] Zeile [illegible] werde [illegible] [illegible] Buch [illegible] Menschenseele [illegible] selbst gefühlt [illegible] fast [illegible] gefühlt [illegible] Betrachtungen ist die Liebe [illegible] der Sturm und Drang [illegible] der geistigen [illegible] der modernen Frauen [illegible] oft angeschlagen [illegible] Naturalismus [illegible] die notwendige Reaktion [illegible] auf die Romane von [illegible] folgen musste. Recht geschmacklos ist die Warnung zu Beginn: „Alle [illegible] Nervenschwachen und [illegible] mit engem Horizonte sollen das Buch nicht lesen!“ W. Fred.

Auerbachs Keller. „Eine Erinnerung an die Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbeausstellung in Leipzig [illegible].“ Verlag von Meisenbach, Riffarth & Co., Leipzig. Die Ausstellung, die schon [illegible] Verlagswerk Anlass gegeben [illegible] Firma Meisenbach, Riffarth & Co. [illegible] der [illegible] Ausstellung dem Auerbachkeller [illegible] Broschüre [illegible] ein Denkmal zu setzen. [illegible] Vorbild zeigt [illegible] Hauptsehenswürdigkeiten [illegible] und [illegible] Hauptspass [illegible] Champagner [illegible] und Fritz [illegible] mann [illegible]

Die Broschüre ist ein schönes Andenken an die Ausstellung und wird auch der [illegible] eine liebe Erinnerung sein, der im kühlen Keller bei einer Flasche guten Weins eine Stunde einsam verträumte oder im [illegible] der Ewigkeit [illegible]. [illegible] W.

Aus dem internationalen Kunstleben.

Konzertaufführungen.

Leipzig. Auch in der bevorstehenden Saison werden 8 philharmonische Konzerte unter Leitung des Herrn Winderstein in der Albert-Halle stattfinden.

— Fräulein Annie Rhode, die talentvolle Geigerin, eine Schülerin des Meisters Arno Hilf, trat unlängst (26. August d. J.) in einem Wohlthätigkeits-Konzerte des Vogtländer Vereins (im Saale des Hotel de Pologne) auf und erntete mit ihren prächtigen Darbietungen ungeteilten Beifall. Mit dem Vortrage von Vieuxtemps' Fantaisie caprice und Sarasates Spanischem Tanz bekundete die Virtuosin aufs neue die ihr schon oft beim Erscheinen im Konzertsaal nachgerühmten Eigenschaften eines temperamentvollen Spiels und einer splendiden Technik. Die sich als Klavierspielerin ausbildende Frl. Gretchen Rhode begleitete die Geigerin in feinsinniger Weise und bot im Verein mit ihrer Schwester ein schönes Bild von Harmonie und Anmut dar.

Theater (Oper).

Wien. Man setzt hier grosse Hoffnungen auf die soeben begonnene Wirksamkeit des neuen Hofopernkapellmeisters Herrn Mahler. Sehr angenehm berührt eine ihm zugeschriebene Erklärung, dass er, soweit es an ihm liege, die Absichten Wagners verwirklichen wolle. In der That wendet er nicht nur dem Orchester, sondern auch der Bühne, insbesondere der Scene, seine Aufmerksamkeit zu. Die letzte Aufführung des „Rheingolds" war eine der besten, die man seit langem in Wien gesehen hat. Die hier übliche Pause zwischen der 2. und 3. Scene fiel fort, ebenso das berüchtigte Schwert am Schlusse. Letzteres ist wohl eine von Herrn Mahler aus Leipzig mitgebrachte Errungenschaft. Herr Oberregisseur Goldberg und die Dresdener Bühne haben diesen Irrtum Wagners bereits 1887, gleich nachdem im „Musikalischen Wochenblatt" darüber geführte Streit, beseitigt.

Theater (Schauspiel).

Wiesbaden. „Salve" heisst der Titel des Festspiels, das Joseph Lauff im Auftrage des Kaisers für die anlässlich der Anwesenheit des italienischen Königspaares am 7. September im hiesigen Hoftheater stattfindende Festvorstellung verfasst hat. Die Idee und Tendenz des Festspiels wurzelt in einer Huldigung von Germaniens Kunst, Gewerbefleiss und Wehrkraft für Italia.

— Frl. Auguste Scholz ist wieder auf ein Jahr für das Kgl. Theater verpflichtet worden.

— Der jugendliche Liebhaber Herr Biasentz tritt am 1. April nächsten Jahres in den Verband des hiesigen Schauspiels ein.

Personalien.

Der König von Württemberg hat dem Pächter und Direktor des Leipziger Stadttheaters, **M. O. Stägemann**, das Ehrenkreuz des Kronen-Ordens, dem Oberregisseur **A. Goldberg** und dem Schriftsteller und Dramaturgen **K. H. G. Crome-Schwiening** in Leipzig je das Ritterkreuz erster Klasse des Friedrichs-Ordens verliehen.

Teresina Tua, die unvergessene „Geigenfee“, jetzige Gräfin Franchi-Verney, ist auf Vorschlag des Ministers Hanotaux zum Offizier der Pariser Akademie ernannt worden Die grosse Virtuosin ist bekanntlich eine Schülerin des Pariser Konservatoriums.

Professor **Felix Draeseke** in Dresden ist seit längerer Zeit mit einem dreiteiligen Oratorium „Christus“ beschäftigt, das er bis 1899 zu vollenden gedenkt.

Der Gesanglehrer **Schultze-Strelitz** in Berlin ist mit dem Prädikat „Professor“ ausgezeichnet worden

Das Münchener Hoftheater hat mit Herrn Kammersänger **Eugen Gura** einen Gastspielvertrag abgeschlossen, nach welchem derselbe in der Oper „Johann von Paris“, die Ende der Saison neu einstudiert im Kgl. Residenztheater in Scene gehen soll, die Partie des Seneschal übernehmen wird.

Kapellmeister **Wilhelm Reich**, der sich als Komponist durch wiederholte Aufführungen seiner Oper „Der Schwur“ an der Krollschen Oper in Berlin bei Presse und Publikum bereits günstig einführte, hat eine neue Oper komponiert, die den Titel „Tadeo Castro“ trägt, zu welcher Herr William Schirmer nach dem Drama „Der Richter von Zalamea“ das Textbuch geschrieben hat.

Der Tenorist **Alfred Rittershaus** und der Gast der Kgl Oper **Marquis de Souza** haben soeben unter Leitung des Impresario Mauricio Kuski eine von glänzenden Erfolgen begleitete Tournee durch die Ostseebäder beendet. Die beiden Künstler befinden sich gegenwärtig in Kopenhagen und gedenken hierauf in den hervorragendsten Städten Dänemarks und Schwedens zu konzertieren

Der als Organist und Dirigent gleich geschätzte, durch sein Lied „Auf den Bergen die Burgen“ auch in weiten Sängerkreisen wohlbekannte Hofkapellmeister Dr **Wilhelm Stade** in Altenburg beging am 25. August seinen 80. Geburtstag.

Wie italienische Blätter melden, hat **Giuseppe Verdi** im Badeorte Montecatini ein Tedeum vollendet und arbeitet nunmehr an einem Requiem, das er für sich selbst bestimmt haben soll

Das Frankfurter Stadttheater hat in Herrn Kapellmeister **Jos Grossmann** von Budapest einen neuen Dirigenten gewonnen, der dazu ausersehen ist, sich mit Herrn Dr Rottenberg in die musikalische Leitung der Oper zu teilen. Der noch jugendliche Künstler führte sich, wie man schreibt, mit einer Aufführung des „Fliegenden Holländers“ vorteilhaft ein. Die ebenso feinfühlige, wie energische Art, mit der er Orchester und Sänger leitete, verdient mit besonderer Anerkennung hervorgehoben zu werden.

Herr **Felix Dahn** vom Hoftheater in Karlsruhe ist für das lyrische Baritonfach an das Stadttheater in Graz engagiert worden. Der junge Künstler ist drei Jahre bei der Bühne und hatte ganz besonders als „Trompeter von Säkkingen" und Kühleborn („Undine") am Karlsruher Hoftheater grosse Erfolge zu verzeichnen.

Hermann Sudermann, der am letzten Sonnabend in Stuttgart eintraf, um wegen der buchhändlerischen Veröffentlichung seines „Johannes" Schritte zu thun, hat das neue Drama im Landhause des Geh. Kommerzienrats Kröner, des Chefs der Verlagsgesellschaft „Union" vor einem Kreise geladener Gäste vorgelesen. Die Hörer waren von der schönen Dichtung mächtig ergriffen. „Johannes" soll bereits in einigen Wochen im Buchhandel erscheinen.

Der **Herzog von Coburg**, der ein vorzüglicher Violinspieler ist, hat, wie englische Blätter melden, eine neue Serie von Kompositionen für sein Lieblingsinstrument vollendet.

Ibsen empfing in Christiania den Besuch des Staatsministers Dr. v. Böttcher und hatte mit demselben eine längere Unterredung.

Herr **Gustav Krasselt**, der verdienstvolle Konzertmeister des Kur-Orchesters in Baden-Baden, feierte am 27. August sein 25jähriges Dienstjubiläum in genannter Kapelle. Herr Krasselt kam im Jahre 1872 nach Baden-Baden. Während dieser 25 Jahre eifrigen Strebens ist es dem Jubilar gelungen, sich eine in Erfolgen angesehene Stellung zu schaffen. Geliebt und geachtet von seinen Mitbürgern, blickt Gustav Krasselt mit väterlichem Stolze auf zwei hoffnungsvolle Söhne, von welchen sich Alfred als Violinvirtuos schon einen Namen in Deutschland gemacht hat. Wir kommen in Heft 1 des IV. Jahrgangs unserer Zeitschrift ausführlich auf das Wirken und Schaffen dieses Mannes zu sprechen und werden unsere Lesern mit der Biographie und dem Bilde des Gefeierten bekannt machen.

Verschiedenes.

— Theater-Direktoren-Verband. Am 8. und 9. September findet im Siechenschen Restaurant in Berlin die erste General-Versammlung des am 14. April d. J. in Hannover gegründeten Theater-Direktoren-Verbandes statt. Es haben zu dieser General-Versammlung auch Direktoren Zutritt, welche bis jetzt ihren Beitritt zum Verbande noch nicht erklärt haben.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.